

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ
ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

**Українська музична культура:
глобалізаційні виклики
та національні реалії**

Колективна монографія

Київ
Видавництво ІМФЕ
2019

УДК 78.03 (477)

У-45

Відповідальні за випуск

Анатолій Калениченко, Михайло Хай

Рецензенти

доктор мистецтвознавства, професор *Маріанна Копиця*,

доктор філологічних наук, професор *Тетяна Руда*

*Рекомендовано до друку вченою радою ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України
(протокол № 13 від 05.12.2019 р.)*

У-45 Українська музична культура: глобалізаційні виклики та національні реалії : колективна монографія / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. 416 с.

ISBN 978-966-02-9108-9

Колективна монографія «Українська музична культура: глобалізаційні виклики та національні реалії» є комплексним дослідженням, яке узагальнює інноваційні напрацювання в галузі музичної україністики, зокрема, заповнює існуючі численні прогалини, дозволяючи створити об'єктивну панораму української музичної культури. Оскільки, порівняно з радянським періодом, значно збільшився обсяг музичної інформації, дослідження й осмислення української національної музичної культури вимагало концепційного оновлення. У представленому виданні це оновлення виявляється в історико-культурологічному, термінологічному аспектах, на рівні композиторської творчості, виконавства, історичного й теоретичного музикознавства. У монографії також узагальнюється внесок вітчизняної етномузикологічної думки до скарбниці світової науки на прикладі сучасних методологічних, методичних та теоретико-аналітичних досягнень, які ґрунтуються і є логічним продовженням класиків української етномузикології. Пропонована праця простежує здатність функціонування фольклору в умовах глобалізації.

Для музикознавців, музикантів-виконавців, студентів музичних вишів і середніх навчальних закладів та широкого загалу любителів музики.

Роботу виконано в рамках програми

*«Підтримка розвитку пріоритетних напрямів наукових досліджень»
(КПКБК 6541230).*

ISBN 978-966-02-9108-9

© ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, 2019

ЗМІСТ

Розділ 1.	
Історико-культурологічний, термінологічний контексти	
<i>Кузик Валентина</i>	
1.1. Микола Леонтович. Культурно-мистецькі рефлексії через століття	8
<i>Азарова Антоніна</i>	
1.2. Сучасні особливості жанру <i>думка</i> в українській музиці на прикладі «Думок» на слова Тараса Шевченка	25
<i>Василик Світлана</i>	
1.3. Використання поняття «концепт» у новітніх мистецтвознавчих дослідженнях.....	40
Розділ 2.	
Вияви композиторської творчості	
<i>Горбунова Ірина</i>	
2.1. Сучасні аспекти музикознавчого прочитання Третьої симфонії Бориса Лятошинського: порівняльний аналіз двох авторських редакцій твору.....	52
<i>Кушнірук Ольга</i>	
2.2. Інтертекстуальність у сучасній симфонічній музиці України (на прикладі творчості Олександра Яковчука)	89

Розділ 3. Літургійне музикознавство: трансформації та сучасний вимір

Прилепа Олеся

- 3.1. Поспівковий фонд українського Октоїха в аспекті теорії
мелодичних формул: сучасний погляд..... 104

Костюк Наталія

- 3.2. Використання деяких концептів «Книги псалмів»
у літургії візантійського обряду XVIII століття:
ідеологічні зміни..... 125

Розділ 4. Музично-виконавський аспект

Сікорська Ірина

- 4.1. Музичне життя України 1990–2000-х років:
тенденції, особливості, пріоритети..... 144

Летичевська Оксана

- 4.2. Хор Національної опери України в сучасній
міжнародній музичній співпраці
кінця XX – початку XXI століття..... 162

Лісняк Інна

- 4.3. Нові елементи у творчості українських бандуристів
початку XXI століття..... 181

Розділ 5. Музичний фольклор України та традиційне виконавство в умовах глобалізації

Іваницький Анатолій

- 5.1. Історична сутність і трансформації
обрядового фольклору..... 202

Щириця Дмитро

- 5.2. Антологія музичного фольклору
як форма культурної пам'яті 235

Грица Софія

- 5.3. Трансмісія фольклору засобами масової інформації..... 243

Єфремова Людмила

- 5.4. Календарно-обрядові пісні Східного Поділля
в умовах глобалізації..... 290

Чаплик Катерина

- 5.5. Збереження історичної пам'яті
та самоідентифікації лемків 326

Пономаренко Валентина

- 5.6. Сучасні концертні практики
та традиційний виконавський стиль 337

Хай Михайло

- 5.7. Науково-етнофонічна версифікація Михайла Будника
думи «Плач по кобзарях...» 352

Фетисов Ілля

- 5.8. Організація руху в танцювальній музиці усної традиції
через призму первинного та вторинного виконавства 381

Розділ 1.
ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ,
ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ КОНТЕКСТИ

Валентина Кузик

1.1. МИКОЛА ЛЕОНТОВИЧ. КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ РЕФЛЕКСІЇ ЧЕРЕЗ СТОЛІТТЯ

Нове ХХІ століття, яким людство крокує вже майже два десятиліття, у своєму часовому просторі рясно позначає культурно-мистецькі події, пов'язані з іменем і творчістю геніального українського митця, неперевершеного Майстра в царині хорової музики – Миколою Леонтовичем. Цей «скромний вчитель з Поділля» (за висловом М. Лисенка) став за століття знаний усьому світові, насамперед як геніальний творець хорової мініатюри «Щедрик» (1916), що увійшла до планетарних символів Різдва Христового. Однак ми, українці, подивляємо низку його опрацювань фольклорних джерел – унікальних хорових мініатюр, що й називати лише «обробками» мало годиться, оригінальних хорів і незакінченої опери, які позначили шлях до перших зародків імпресіонізму в національному мистецтві, високо натхненної сакральної (духовної) музики, яка тільки наприкінці минулого століття відкрилася новим поколінням у всій красі й чарівності. Справді, його сакральні твори визнано окрасою православної музики; нині вони здійснюють велику екуменічну місію, адже залучені до обрядів християнських церков різних течій і конфесій. Літургію М. Леонтовича, разом із двома Літургіями К. Стеценка, визнано «каменем наріжним» україномовної сакральної музики, які поклали початок такому об'ємному явищу творчості національних композиторів останнього десятиліття ХХ – початку ХХІ ст., ґрунтованому на музично-мистецькому осмисленні канонічних текстів Святого Писання.

Не секрет, що довгі десятиліття ім'я митця з Поділля свідомо замовчували із цензурних міркувань – його твори було названо

1.1. Микола Леонтович. Культурно-мистецькі рефлексії через століття

«націоналістично орієнтованими». Невеличкі хорові збірнички 1920-х років мали замалий тираж, а видання тематичними збірками (8) з коментарями 1930–1931 року, підготовлене Ю. Масютіним (Я. Юрмасом – Юрієм Масютіним), – зупинили ¹. Невдовзі по тому, відповідними репертуарними комісіями, рекомендації яких розсилали по всіх хорових колективах і клубах, дозволено було співати лише чотири твори – «Щедрик», «Дударик», «Пряля» та «За городом качки пливуть» ². Хоча тільки нотні тексти, в упорядкуванні М. Вериківського (без коментарів і біографічних вступних статей), надрукували ³. Ситуація помітно зрушилася в 1970-х роках, коли українська музична громадськість активно почала готуватися до відзначення 100-річчя М. Леонтовича. У тому значну роль відіграв видатний український учений-музиколог Микола Гордійчук, який написав монографію про композитора, виступивши з ґрунтовною доповіддю на урочистому ювілейному зібранні в Київському театрі опери та балету ім. Т. Шевченка (тепер – Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Г. Шевченка) у грудні 1977 року. За його ж ініціативою (зрозуміло, ним самим «пробитою» у всіх вищих урядових інстанціях), ще 1976 року, на той час видатний хоровий колектив України – студентський хор Київської консерваторії ім. П. І. Чайковського (тепер – Національна музична академія імені П. І. Чайковського [Київ]) – під орудою великого Майстра хорової справи, народного артиста України П. Муравського записав усі хорові обробки й авторські твори М. Леонтовича (3 грамплатівки LP) та у виконанні трупі Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка оперу «На русалчин Великдень» (у редакції М. Скорика) на студії звукозапису Київської філії Всесоюзної студії грамзапису «Мелодія» (головний редактор – М. Кузик, звукорежисер – Ю. Винник). Ти-

¹ Самого ж упорядника, за звинуваченням у справі СБУ, 1932 року заарештували.

² У 1950–1960-х роках мій батько керував хорами Палаців культури міст Каховка і Нова Каховка, тож щорічно, перед олімпіадами, отримував такі «рознарядки» з переліком рекомендованого репертуару.

³ Українські народні пісні: для хору / упор. М. Вериківський. Київ : Мистецтво, 1952; Хорові твори / упоряд. М. Вериківський. Київ : Образотворче мистецтво, 1961.

Валентина Кузик

раж альбому із записами шедеврів М. Леонтовича був гідним дарунком до його ювілею.

Проголошення незалежності Української держави в 1991 році відкрило нові можливості для дослідження багатьох національних культурно-історичних процесів, зокрема й тих, що пов'язані зі значущими подіями й особистостями «першодержавної доби» 1917–1922 років. Завдяки новоствореним технічним і соціо-комунікативним можливостям, віднайдені артефакти історії, документи давнини постають перед людством у нових вимірах і формах, не знаних до цих пір рефлексіях – розмаїтих гранях тієї самої парадигми та здатні за досить короткий час охопити весь світ. Можливо, у тому є своєрідний задум Провидіння, щоби фокус суспільної уваги до особистості митця – М. Леонтовича, – з поєднанням загальнолюдської любові до його «Щедрика», згуртувався в одному часовому проміжку – грудень–січень, так би мовити, просторова зона «Святий Миколай – Різдвяні свята».

У цьому сенсі прикметним став грудень 2017 року відзначенням 140-річчя від дня народження видатного композитора. У багатьох людних місцях – вокзалах, аеропортах, торгових центрах, площах, парках – звучав «Щедрик», який співали і професійні співаки, і аматори (та й усі бажаючі). Ефір гомонів проведеним у Вінниці ще 2016 року тисячним флешмобом «Щедрика». Там само пройшли концерти; було присуджено першу премію ім. М. Леонтовича молодому композитору Михайлові Швецу. У багатьох музичних школах, коледжах, академіях також упорядили ювілейні заходи на честь великого подолянина. А в Кам'янці-Подільському, де він навчався, ще 20 років тому науковці університету (тепер носить ім'я І. Огієнка) розпочали роботу на повернення історичної правди, пов'язаної із життям і творчістю М. Леонтовича; і що п'ять років навчальний заклад проводить спеціальні конференції, присвячені землякові. Вочевидь, прагнення подолян поєдналися з намірами правління Спілки композиторів України, яке також хвилювала доля митців у складну й трагічну добу 1920-х, зокрема М. Леонтовича й діячів Всеукраїнського музичного товариства імені цього генія національної музики.

1.1. Микола Леонтович. Культурно-мистецькі рефлексії через століття

Пригадую, як 23 лютого 1996 року в Українському Домі, що стоїть на добре знайомій усім Європейській площі в Києві, відбулося достопамятне зібрання *«In memoriam»* трьох українських творчих спілок – письменників, художників і композиторів, – присвячене 75-річчю з дня вбивства М. Леонтовича і утворення Комітету пам'яті Леонтовича. Ініціатором цієї акції було правління Спілки композиторів України. Особисто велику ініціативу виявив директор тодішнього Центрмузінформу (Центр музичної інформації СКУ) – незабутній Володимир Степанович Симоненко. Він же посприяв друку в короткий термін буклета «Товариству ім. М. Леонтовича 75 років», де вперше представлено вагомі історичні факти – копії архівних документів, що засвідчували як ім'я вбивці композитора (Афанасій Грищенко / Грищенко), так і його функціональну належність (агент Губчека; з рос.: Губернская чрезвычайная комиссия). Підготовці програми вечора активно допомагали працівники Меморіального музею-квартири поета Павла Тичини. Поетичні рядки Юхима Михайліва – художника-символіста й голови Товариства ім. М. Леонтовича в перші три роки – прочитала актриса Лариса Хоролець, а студентський хор з Ніжинського інституту ім. М. Гоголя виконав після 75-літньої перерви поему-реквієм Михайла Вериківського на вірші Павла Тичини «Зелене Поділля» пам'яті М. Леонтовича. Принагідно зазначу, що П. Тичина багато років уважав цей вірш втраченим і тільки, завдяки нотах М. Вериківського, вдалося встановити поетичний текст і внести його в доробок митця. Моя місія в цій акції була підготувати буклет, підібрати відповідні, найбільш показові документи Товариства із знаменитого Фонду 50 Інституту рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського НАН України й Вінницького державного архіву та прочитати їх українській культурній громаді. А людей зібралося стільки, що сиділи навіть на долівці зали й приступках сцени.

Тоді, справді, сталася вагома культурно-історична подія. Громадськість, нарешті, почула проголошену правду, підтверджену низкою документів, доступ до яких упродовж 75 років «не рекомендувався», тобто був заборонений. Кожен, хто цікавився, потрапляв під нагляд «компетентних органів». Мабуть, тому

Валентина Кузик

формуляри багатьох течок Фонду 50 вражали абсолютною чистотою, адже ми тоді жили в суспільстві, де дотримувалися десяти заповідей, не знаючи, як сказала мені одна мудра людина, що насправді їх 11. І остання, одинадцята, – «Не бійся!» Будь сміливою і шукай істину!

Здавалося, на довгі десятиліття було кинуте ореол таємниці як на загибель композитора, так і діяльність Товариства його імені. Не було згадки ні в книжках, ні в курсах історії української музики. Виростали нові покоління музикантів, які не знали подій того славетного періоду, яке ми тепер називаємо українське Відродження 20-х років XX ст. Щоправда, із сумом додаючи – Розстріляне відродження.

А чи була таємниця? Адже в Україні, у вузькому колі митців, знали, як убили композитора. У пресі Галичини й Закарпаття, Варшави й Праги ще в 1920-х роках, невдовзі після вбивства М. Леонтовича, писали, що до цього причетні «більшовики», ЧК, але... офіційно в тодішній Україні ті відомості назвали наклепом на радянську владу та черговою вигадкою «буржуазних націоналістів»⁴ і «жовтої преси». На цю тему було накладено табу, і навіть такий визнаний авторитет в українському музикознавстві, як професор М. Гордійчук, який багато років присвятив вивченню життя й творчості М. Леонтовича, не отримав дозволу оприлюднити істину. До речі, саме Микола Максимович тихцем розповідав мені про загибель М. Леонтовича і передав кілька фотографій, пов'язаних з Товариством Леонтовича, що, пізніше, стали мені в нагоді. Він же підтримував мою розробку проекту «Музичний меморіал».

Вивчення історії українського Відродження 20-х років XX ст. позначило два суттєві дискурси тієї доби: 1) творчі особистості, які прагнули діяти в **культурній** сфері, мимоволі опинялися у сфері **політичній** і повинні були визначитися, по який бік барикад вони є; 2) музика і музиканти стали **медіантою** поміж мит-

⁴ Зокрема, читаємо (правопис збережено): «Микола Леонтович род. в початку 70-років на Подолію (Вел. Украина) в священичой родинѣ (вмер, як зачувати, в 1922 р., забитый московським комунистом)» [М. Р. Що спѣвати? // «Коломыйка». Збѣрник присвяченый I з'ѣзду Руських національных хоров Подкарп. Руси. 13.VI.1926. – Ужгород : Книгопечатное акц. т-во «Унію» в Ужгородѣ. – 1926. – С. 18].

1.1. Микола Леонтович. Культурно-мистецькі рефлексії через століття

цями різної художньої природи та об'єднали в одне творче гроно письменників і поетів, режисерів і художників, журналістів і поліграфістів – усіх небайдужих до долі рідної культури.

Архіви Інституту рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського НАН України (ф. 50) дозволяють реконструювати перебіг подій тих днів. Принагідно ще раз згадаю імена сміливців, які, знаючи, що живуть у дні проголошеного «червоного терору», не побоялися зібратися 1-го лютого 1921 року в Київському музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка, щоб пом'янути 9 днів по смерті М. Леонтовича. І тоді ж урядили Комітет пам'яті М. Д. Леонтовича. Фундатор справи – Кирило Стеценко (1882–1922), хоча сам на той час перебував у Веприку. До списку «ПЕРШИХ 50» увійшли: Юхим Михайлів (1885–1935) – художник-символіст, поет, мистецтвознавець, перший голова Комітету; Олесь Чапківський (1884–1935) – журналіст-критик, мистецтвознавець, секретар Комітету; Пилип Козицький (1893–1960) – композитор, педагог, заступник голови Комітету; Климент Квітка (1880–1953) – учений, етномузиколог; Дмитро Ревуцький (1881–1941) – етномузиколог, музикознавець, філолог, перекладач; композитори, більшість із яких були і диригентами: Яків Степовий (1883–1921), Михайло Вериківський (1896–1962), Григорій Верьовка (1895–1964), Федір Попадич (1877–1943), Порфирій Демуцький (1860–1927), Василь Верховинець (1880–1938), Павло Гайда; учений-теоретик, автор новітньої теорії ладів Болеслав Яворський (1877–1942); видатний український поет, на той час – хоровий диригент Павло Тичина (1891–1967); блискучий піаніст і відомий педагог Фелікс Блуменфельд (1863–1931); хоровий диригент, керівник знаменитої капели «Думка» Нестор Городовенко (1885–1964); як представник студентства – молодий композитор Борис Лятошинський (1895–1968), новатор театральної справи Лесь Курбас (1887–1937); відомий актор і театральний режисер Іван Садовський (1876–1948); славетний бандурист, письменник, актор і мистецтвознавець Гнат Хоткевич (1877–1938); письменник Валер'ян Поліщук (1897–1942); живописець, сценограф, актор, президент Української академії мистецтв Микола Бурачек (1871–1942); Сергій Єфремов (1876–1938) – видатний український

Валентина Кузик

учений-історик культури; Данило Щербаківський (1877–1927) – історик мистецтва, музейний працівник; викладачі Музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка: Сергій Дурдуківський (1880–1943) – диригент і співак, Степан Васильченко (1878–1932), Гнат Яструбецький (1877–1939), Іван Волянський, Сергій Тележинський, Олександр Харченко. До складу Комітету були також уведені рідні Миколи Дмитровича як почесні члени: Дмитро Феофанович – батько, Клавдія Ферапонтівна – дружина покійного, Вікторія Леонтович і Олена Мончинська – його сестри ⁵.

25 квітня 1921 року батькові композитора було надіслано телеграму:

«Вельмишановний отець Дмитрій.

Президія Комітету пам'яті Миколи Леонтовича, повідомляючи Вас про заснування Всеукраїнського комітету покійного, з метою вшанування його пам'яті, видання його творів і сприяння розвиткові української музичної культури, – висловлює Вам своє сердечне співчуття з приводу смерті Вашого сина і в купі з Вами тужить за одним з найкращих синів українського народу, і запрошує Вас до участі і праці в Комітеті як члена його. Нехай же довчасна смерть Миколи Дмитровича послужить справі відродження і розвитку національної культури» ⁶.

За рік свого існування Комітет розрісся понад сотнею членів, а за наступні 7 років, під назвою Всеукраїнське музичне товариство ім. М. Леонтовича (перейменували 1922), налічував тисячі членів головно в Україні, хоча були й зарубіжні представники. Ситуація загострювалася тим, що більшість із них, на жаль, мали «непролетарське походження». Нагадаю слова Л. Ревуцького, сказані на схилі літ синові: «Моя життєва проблема полягала в тому, що з дитинства мене готували існувати в світі, де все можна було вирішити в полеміці, дискусії. А довелося жити в такі часи, де все вирішується в боротьбі» ⁷.

⁵ Кузик В. Товариству ім. М. Леонтовича 75 років. Київ : Вид-во Центру музінформа СКУ. 1996. С. 5.

⁶ Збережено орфографію оригіналу. – В. К.

⁷ Кузик В. Логіка «мудрої музики» Л. Ревуцького. *Музична україністика: сучасний вимір. До 125-річчя від дня народження Л. М. Ревуцького* / відпов. ред. В. Кузик. Київ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. 2014. Вип. 9. С. 20.

1.1. Микола Леонтович. Культурно-мистецькі рефлексії через століття

І це «непролетарське походження» в роки панування тоталітарної системи стало «життєвою проблемою» багатьох членів Товариства. Вони змушені були випрацювати свою **стратегію виживання** і здійснювати її щоденно в складних політичних умовах. Якщо з перших чисток ЧК їм і вдалося визволити своїх колег – М. Грінченка та Я. Лопатинського, то, починаючи з 1932 року, жертвами репресій стали Ю. Михайлів – голова і О. Чапківський – секретар Товариства. Ті «криваві тридцяті» поглинули Л. Курбаса, Г. Хоткевича, С. Єфремова, В. Верховинця, Б. Левітського, К. Реґаме, А. Бабія, Ю. Масютіна (Юрмаса) та інших. Відбули заслання К. Квітка й В. Кабачок. Страшна смерть в останні дні 1941 року обірвала життя Д. Ревуцького. Так, передчуваючи близький кінець життя, Юхим Михайлів у ГУЛАГу далекого холодного Котласу написав:

А як хотілося пірнуть в життя потоки
Й гукнути: «Слава!» – переможно...

Праці!

Хотілось, як повітря. Праці!

Щоб, задихаючись, творить для всіх, «для мас».

Та хтось позаздрив нам

У «дивному палаці»

І погасив цей творчий наш екстаз.

Мене заслали – сам не знаю за що.

За Україну, що я син її...⁸

Згуртування й створення Комітету, а потім Товариства імені М. Д. Леонтовича, реально показали – МИТЕЦЬ здатен протистояти СИСТЕМІ! Фізично можна знищити людину, проте ідеї живуть в інших світових вимірах, і до них не дотягнеться хижая рука. Світ ідей невмирущий.

Які ж наслідки процесів українського Відродження резонують нині в суспільстві, тобто по 95 роках після вбивства композитора та створення Товариства Леонтовича? Сьогодні ми маємо всі підстави констатувати, що існує окремий вектор наукових до-

⁸ Кузик В. Товариству ім. М. Леонтовича 75 років... С. 11.

сліджень – **леонтовичезнавство**. Передумовами його були статті О. Чапківського й П. Козицького про творчість митця (Музика. 1923. Чис. 1), П. Козицького – про форми музичного мислення М. Леонтовича (Червоний шлях. 1926. № 4); коментарі Ю. Масютіна (Я. Юрмаса) до восьми випусків «М. Леонтович. Музичні твори» (Київ, 1924, 1930–1931 рр.), книжки авторства В. Дяченка («М. Д. Леонтович. Малюнки з життя». Київ, 1941 р. Перевидавали попри всі недовомовленості та недоліки. Київ, 1950, 1963, 1969, 1985 рр.), упорядкування В. Довженка («Леонтович М. Д. Збірник статей і матеріалів». Київ, 1947 р.). Золотою цеглиною фундаменту стала насамперед монографічна розвідка М. Гордійчука, що мала 5 фаз розвитку, кожного разу збагачуючи наші знання про особистість геніального Майстра та його творінь («М. Д. Леонтович. Нарис про життя і творчість». Київ, 1956 р.; «Микола Леонтович». Київ, 1960, 1972, 1974, 1977 рр.), і видання під загальною редакцією М. Гордійчука коментованої нотної збірки «М. Леонтович. Хорові твори» (Київ, 1970 р.).

Значно посилилося вивчення творчої спадщини Майстра в незалежній Україні. Знайдено його невідомі твори, окреслено нові напрями аналітичного осмислення композиторського письма, включено в обіг сакральні зразки – Літургію, духовні концерти, окремі опуси. У навчальні курси історії культури та музики введено знання про діяльність Всеукраїнського музичного товариства ім. М. Леонтовича. За цією тематикою маємо публікації В. Іванова, Л. Пархоменко, Л. Корній, І. Клименко, М. Степаненка, А. Мухи, М. Ржевської, О. Таранченко, В. Кулик, О. Бугаєвої (дві останні захистили дисертації за матеріалами Фонду 50) та інші. Цій темі присвячено другий випуск «Українського музичного архіву» (Київ, 1999 р., ред.-упоряд. М. Степаненко). Знаковим явищем стало видання збірок «Микола Леонтович. Духовні хорові твори» (Київ, 1993 р., упоряд. В. Іванова) і «Микола Леонтович. Хорові твори» (Київ, 2005 р., ред.-упоряд. В. Кузик), де представлено майже повний корпус композиторського доробку Майстра (206 творів) – опрацювання (обробки) народних пісень, сакральну музику, оригінальні твори, номери незакінченої опери. Вагому дослідницьку й популяризаторську працю в річниці леонтовичезнавства, збере-

1.1. Микола Леонтович. Культурно-мистецькі рефлексії через століття

женні музейних цінностей, пов'язаних з особистістю й родиною митця, здійснює відомий музикознавець, професор Вінницького педагогічного університету А. Завальнюк, який видав ґрунтовні книжки «Микола Леонтович. Дослідження, документи, листи» (Вінниця, 2002; 2007 рр.) і «Леонтович М. Повне зібрання творів хорової та педагогічної спадщини» (Вінниця, 2017 р.).

Поширенню історичної правди про події 1920-х років сприяють і відзняті телефільми, численні теле- й радіопередачі, інформація, уміщена в електронних ресурсах. Зокрема, моя стаття менш аніж за 3 місяці (від 22/23 грудня 2016 до 9 березня 2017 р.) мала 39 тис. 996 переглядів (на жаль, далі не стежила)⁹. Доля цієї розвідки виявилася щасливою: у різних версіях та доповненнях вона вийшла в популярній українській газеті «Слово Просвіти»¹⁰, у часопису «Сівач» / «Sower»¹¹, у двомовній версії (українсько-англійською) у фаховому журналі МЗС України «Дипломатія без кордонів»¹². На сайті Національної спілки композиторів України (www.composersukraine.org), яким опікується відомий композитор Г. Сасько, на позицію «М. Леонтович» також маємо дуже багато звернень. Від 2019 року Українське радіомовлення з періодичною послідовністю (переважно у грудні) подає розмаїту інформацію про М. Леонтовича і його творчість. Особливо пам'ятними були радіопередачі програми «Ліра» каналу «Культура», підготовані радіожурналістами С. Артеменко, Г. Гончарук, І. Пашинською, І. Тимошенко, В. Колоском, А. Музичуком та іншими. За рішенням керівництва Національної радіокомпанії України, з 2019 року позивними програми «Ліра» стала мелодія початкової фрази «Щедрика».

⁹ Кузик В. «Щедрик» в опрацюванні Миколи Леонтовича: спроба полівекторного аналізу (до 100-річчя українського шедевр). 2016. 22–23 груд. URL : <http://mus.art.co.ua/schedryk-v-opratsyuvanni-mykoly-leontovycha-sproba-polivektornoho-analizu-do-100-richchya-ukrajinskoho-shedevru>.

¹⁰ Кузик В. Універсальні коди «Щедрика» в опрацюванні М. Леонтовича : спроба полівекторного аналізу. *Слово Просвіти*. 2016. № 52. 29–31 груд.

¹¹ Кузик В. Візерунки звукографії: таїна «Щедрика» і «Дударика» Миколи Леонтовича. *Sower (Сівач) [USA, Ukrainian Catholic Eparchy of Stamford]*. 2015. 27 December.

¹² Кузик В. «Щедрик» в опрацюванні М. Леонтовича. Спроба полівекторного аналізу. *Дипломатія без кордонів*. 2019. № 1. С. 122–127.

Валентина Кузик

Не забуваймо і про такий поширений тип ЗМІ, як телебачення. Про М. Леонтовича і його трагічну долю знято не один документальний телефільм. Нагадаю лише кілька з них, де брали участь відомі діячі української культури П. Муравський, О. Мурзина, А. Завальнюк, О. Козаренко, В. Кузик та інші: «Щедрівочка – ластівочка» (НТУ, 2004); «Щедрик» (НТУ, 2011; сценарист В. Качур); «Століття “Щедрика”: таїна магії українського шедеву» (Луцьк, Волинське обласне телебачення, 2016; реж. В. Ворон); «Микола Леонтович. Таїна “Щедрика”» (студія ZIK-Львів, цикл «Історична правда з Вахтангом Кіпіані», 2016); «Ніч у музеї» (ICTV, 2017, 4 випуски про М. Леонтовича); «Секретні матеріали» (ICTV, 2017; з А. Мухарським); «Розмови про 100-річчя «Щедрика» та 140-річчя М. Леонтовича» (Інтерканал «Аристократи», 2017; журналістка І. Карабиць) та інші. Окремо зазначу, що телестудією «ICTV» телефільми про М. Леонтовича знято у двох версіях – для вітчизняного телеглядача і для зарубіжного.

Збагачується і виконавська традиція хороспівів українського Майстра. У кожній капелі нашої країни – чи то професійній, чи то аматорській – є мініатюри-перлини геніального подолянина. Усе більше зарубіжних хорових колективів беруть у роботу його твори. Особливо популярні вони в США й Канаді, де проживає потужна українська діаспора. Без сумніву, «хітом» списку хороших творів у цих країнах став «Щедрик» («Carol of the Bells»), що від 1936 року, отримавши англomовний текст, пов'язаний із символікою Різдва – срібні дзвіночки, – заповнив увесь світ. Нині саме Леонтовичів «Щедрик» має понад 300 різних версій – як фольклорних, так і композиторських, а також вокальних й інструментальних, розвинених до мініораторій із симфонічним оркестром та дзвонами. Чимало українських композиторів молодого покоління, зачарованих у магію лінійної партитури «Щедрика», скомпонували свої версії на основі першоджерела і в такий спосіб сплели своєрідний музичний вінок на пошану Майстру. Примітно, що є навіть «штучно-предметне» виконання «Щедрика», де наспів «виграють» на м'ячах, чарках, кам'яних плитках тощо. Без сумніву, настав час усі ці явища класифікувати й укласти в окремий реєстр.

1.1. Микола Леонтович. Культурно-мистецькі рефлексії через століття

2019 року, у зв'язку з наданням Україні Томосу на автокефалію церкви, новий імпульс до життя отримали й сакральні твори М. Леонтовича. Дивний історичний збіг! Адже саме 100 років тому, 1919 року, вперше прозвучала Літургія Миколи Леонтовича. Та що таке для Історії століття? Мить! Її звуки й нині вражають духовним одкровенням, сповнені неймовірної свіжості, краси наспіву й гармоній. Ніби щойно написана, ця музика здатна розбудити сплячу душу, розкрити їй дорогу до світла ВІРИ.

Композитор мав щастя бути присутнім на першовиконанні своєї Літургії в Миколаївському соборі на Печерську в Києві (так званий Гарнізонний, нині не існує) 22 травня 1919 року під орудою Сергія Тележинського, потім її виконували в Свято-Володимирському кафедральному патріаршому соборі. Переповідають, що музика настільки вразила київських прихожан, що, при нагоді, окремі номери – «Благослови, душе моя», «Святий Боже», «Ми таємно», «Достойно є», «Хваліте Господа з небес» – співали вже по службі, для медитативної утіхи душі.

М. Леонтович, як людина з духовною освітою, пильно стежив за рухом визнання автономії української православної церкви, розпочатим 1918 року (завершився проголошенням автокефалії на Всеукраїнському православному соборі 1921 р.). До складу Всеукраїнської православної церковної ради ввійшли й музиканти – К. Стеценко, М. Леонтович, П. Козицький, М. Вериківський, М. Гайдай, П. Демуцький, Г. Давидовський та інші. Доробок Миколи Дмитровича в ті роки збагатився новими духовними творами: «На воскресіння Христа», «Хваліте ім'я Господнє», «Світе тихий» тощо. Однак і до того ним було написано чимало – релігійні канти, серед яких особливо вражаюча «Ой зійшла зоря» (про Почаївську Богоматір), композиції на основі грецького й київського наспівів, «Молебен подячний» та окремі хори на канонічні тексти, komponувати які він почав ще в семінаристські роки.

Передуючи 100-річному ювілею виконання Літургії, камерний хор «Воскресіння» (керівник В. Рудницький) 15 грудня 2017 року в катедральному соборі Івано-Франківська провів концерт до 140-річчя М. Леонтовича й вирішив записати його на окремий CD. Презентація диску відбулася у травні 2018 року під час про-

Валентина Кузик

ведення в цьому галицькому місті Першого хорового фестивалю «Катедральні дзвони». Особливе враження на всіх присутніх справив заключний концерт фестивалю, коли Літургію було виконано повною службою, з двома голосистими дяками (тенор і бас) і чотирма хорами, розташованими навхрест по периметру храму: ушавлений хор «Київ» під орудою М. Гобдича (на хорах), згаданий місцевий хор «Воскресіння» (перед вівтарем) і два хори з Києва – студентський з НМАУ й кафедральний із храму Вознесення Господнього – співали в бічних нефах. Диригував дійством молодий В. Рудницький, чий рух руками здавалися злетами пташиних крил. Враження від тих тетра-антифонів було неймовірним. Довершені звучання охопили склепіння купола й ніби зависли «божественною ферматою».

Культурні події кінця 2018 – початку 2019 років також проходили під символічним знаком «Леонтович». Так, 30 листопада в просторій залі-фойє Дипломатичної академії України ім. Г. Удовенка відбулося відкриття Виставкового просвітницького проекту «Світовий тріумф «Щедрика» – 100 років культурної дипломатії», що представив винятково цінні документи із Центрального державного архіву України. Уперше було показано громадськості накази уряду часів С. Петлюри, списки Української республіканської капели, відомої також під назвою Український національний хор під орудою О. Кошиця, рецензії преси, відгуки про концерти українських майстрів хорового співу видатних музикантів світу та високоповажних урядовців і навіть монарших персон. Зазначено весь маршрут капели, здійснений нею впродовж 1919–1924 років, у країнах світу – Чехословаччина, Австрія, Швейцарія, Франція, Бельгія, Нідерланди, Німеччина, Польща, Іспанія, США, Канада, Мексика, Аргентина, Уругвай, Бразилія, Куба. Відзначено роль у формуванні репертуару таких знаних митців, як К. Стеценко й М. Леонтович. Окремо виокремлено неймовірний світовий успіх «Щедрика» в опрацюванні М. Леонтовича, який заповнив художню уяву людей різних національностей і континентів, не байдужих до музики й хорового співу.

Це була правдива культурно-дипломатична місія новопосталої на мапі світу країни, здійснена 100 років тому 80-ма хористами

1.1. Микола Леонтович. Культурно-мистецькі рефлексії через століття

Української республіканської капели, ініційована безпосередньо Головою Директорії УНР С. Петлюрою. Світ заговорив про унікальне мистецьке явище – український хоровий спів, а тим самим, і про Україну. Всі ці відгуки продемонстровано на численних стендах виставки та сторінках збірника-проспекту «100 років культурної дипломатії України» (Київ, 2018): «Можна сказати прямо про українських співаків: *Veni, vidi, vici!*», – з чеської преси (Venkov. 1919. 10 трав.). Видатний чеський музикознавець і політик Зденек Неедли писав: «До нас прибули українські співаки, або як вони себе називають “Українська республіканська капела”, щоб показати нам своє мистецтво і співом розповісти про народ, котрий так само, як і ми, хоче ввійти до вільної сім’ї європейських народів. Разом з ними прийшло до нас нове мистецтво, досі майже невідоме, проте настільки високорозвинене, що ми не лише з приємністю їх слухали, але й з користю, бо багато дечому навчилися...». Австрійська преса зазначила: «...Те, що показали нам українці, є справді дивовижним. Колектив, що може отримати такий величезний успіх, повинен мати велику силу мистецької індивідуальності або ж черпати силу з могутнього джерела розвинутого національного мистецтва» (Wiener Morgenzeitung. 1919. 27 лип.) тощо.

На відкритті виставки виступили міністр культури України Євген Нищук, кураторка проекту Тіна Пересунько – старша наукова співробітниця науково-дослідного відділу культурної політики Українського центру культурних досліджень, Наталія Шульга – заступниця директора Дипломатичної академії України, Юлія Федів – директорка Українського Культурного Фонду, Ірина Френкель – директорка управління Українського центру культурних досліджень, Валентина Кузик – науковець ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, Ірина Матяш – докторка історичних наук, голова правління Наукового товариства історії дипломатії та міжнародних відносин, Ігор Гирич – доктор історичних наук, завідувач відділу джерелознавства нової історії України Інституту української археографії та джерелознавства України ім. М. С. Грушевського та інші.

Названий Виставковий проект було визнано Національним. До його створення залучено фахівців з Інституту української археографії та джерелознавства України ім. М. С. Грушевсько-

Валентина Кузик

го й Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Виставку задумано як мандрівну: її заплановано представити в ряді міст України та за кордоном, де є українські представництва. До речі, перші «мандри» були не далекими: у лютому 2019 року її представили у фое Верховної Ради України. З оцінкою події та подякою за працю виступив голова Верховної Ради А. Парубій.

У суголоссі з вищеназваним виставковим проектом 17 грудня 2018 року в Національному музеї історії України відбулося урочисте відкриття виставки «Маестро Різдва», присвяченої українському композитору М. Леонтовичу, до організації якого також причетний ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, зокрема науковиця В. Кузик. Ще зовні, перед порталом музею було розміщено кілька стендів, що розповідали про тріумфальний успіх «Щедрика» у світі. Сама ж виставка в бельєтажі приміщення мала експозиції з меморіальних речей, пов'язаних із життям композитора та його родини – шахову дошку, сухарницю, переносну робочу конторку, кілька першовидань творів тощо. Декоративним тлом послугували шпалери-витинанки (3,5 м заввишки), зроблені прекрасною майстринею Дариною Альошкіною за мотивами творів митця: «Козака несуть», «Зозуленька», «Літні тони», «Богородице-Діво», із центральною «Щедрик», які заворювали своєю майже трансцендентною магією.

Зі вступним словом на відкритті виступили генеральна директорка Національного музею історії України Т. Сосновська, кураторка виставки – завідувачка відділу рекламно-виставкової роботи Національного музею історії України О. Тараненко, науковиця ІМФЕ, музикознавиця В. Кузик (до речі, мою найпершу розвідку про закладені в «Щедрику» М. Леонтовича універсальні коди мислення надруковано в журналі «Народна творчість та етнографія»¹³). Прикрасили відкриття виставки спів хорового ансамблю з народної капели «Дніпро» (хормейстер Ігор Тилик), що є спадкоємицею студентської хорової капели Київського університету Святого Володимира, яка вперше виконала цей твір 25 грудня 1916 року (за старим стилем) у стінах університету, та

¹³ Кузик В. «Щедрик» (аналіз-stretta). *НТЕ*. 2013. № 1. С. 42–45.

1.1. Микола Леонтович. Культурно-мистецькі рефлексії через століття

сучасний гурт «Шпилясті кобзарі», який здійснив свою майстерну інтерпретацію музики шедевру М. Леонтовича.

Унікальність, неймовірна висока історична цінність документів 100-річної давнини та раритетних речей, пов'язаних з М. Леонтовичем, викликали величезний інтерес відвідувачів цих виставок. Частина документів пізніше була представлена в м. Покровську на Донеччині (колишнє м. Гришино), де в 1904–1908 роках М. Леонтович працював у школі. Опікувався виставкою К. Воробйов – заступник міського голови. За його ж ініціативою провели конкурс хорових колективів України (як дорослих, так і дитячих) «Щедрик-фест». Колектив-переможець, за задумом організаторів, зможе виступати в країнах за маршрутом мандрів хору О. Кошиця.

З останніх проєктів, пов'язаних з іменем М. Леонтовича, був задум видавництва «Музична Україна» видати для широкої музичної громадськості збірку творів митця, з транслітерацією його партитур, що дало б змогу долучитися до виконання хорів подільського Генія співакам з багатьох країн світу та розширило б ареал звучання української музики й українського слова в планетарному обширі. І цей проєкт було реалізовано за підтримки Українського культурного фонду. 19 вересня 2019 року в переповненій залі Будинку звукозапису Національної радіокомпанії України відбулася презентація-концерт такої збірки, що транслювали в прямому ефірі на всю країну.

У збірці представлено 233 хорові твори. Перший блок – композиторські обробки для мішаного хору (колядки й щедрівки, веснянки, купальські, жниварські, козацькі й гайдамацькі, рекрутські, чумацькі, весільні, пісні про сімейне життя та жіночу долю, про кохання, жартівливі, пісні січових стрільців). Другий блок – обробки для чоловічого хору. Третій – для жіночого або дитячого хорів. Четвертий, значний за обсягом розділ, – духовно-сакральні твори, що за радянських часів були невідомими загалу: «Літургія св. І. Златоустого», шість херувимських піснеспівів, два релігійні канти; кілька колядок духовного змісту й варіант «Щедрика» на церковний текст тощо. Літургія друкується за склаграфом рукопису (1920), що зберігається в бібліотеці ІМФЕ ім. М. Т. Рильсько-

Валентина Кузик

го НАН України (фонд М. Грінченка). Тексти сакральних творів подано відповідно – канонічно затвердженими в новий час.

П'ятий блок – оригінальні твори М. Леонтовича, серед яких і «Льодолом» та «Літні тони», з віршами Г. Чупринки, забороненими свого часу радянською цензурою. Останній, шостий, – хори та сцена з опери «На русалчин Великдень».

У концертній програмі презентації були задіяні відомі колективи – Академічна хорова капела Українського радіо ім. П. Майбороди під орудою талановитої диригентки Юлії Ткач, яка цього року отримала високу митецьку премію ім. М. Лисенка, та зразковий дитячий хор «Мелодія» Школи мистецтв ім. М. Леонтовича під керуванням хормейстера Світлани Сварич. Звучали обробки народних пісень, сакральні та оригінальні авторські твори Майстра. Виконання було настільки емоційно проникливе й ансамблево довершене, що слухачі затамовували подих. Було чути найтихіший спів, за музичною термінологією – *pianissimo*. А потім зривалися бурхливі оплески й летіли вигуки «браво»! Зазначу, що вступ і коментарі у збірці надруковано українською і англійською мовами. Ця подія стала резонансною. На неї відгукнулися навіть з-за океану¹⁴.

З плином часу, на відстані понад століття, особливо відчутна значущість творчої спадщини геніального Майстра – «скромного вчителя з Поділля» – М. Леонтовича. Провидіння обдарувало його унікальним музичним талантом, яким гріх було нехтувати, і який вимагав постійної великої мистецько-духовної праці. Попри всі життєві труднощі, він не зрадив цього дару й прагнув, крок за кроком, удосконалювати свою майстерність, досягати довершеності композиції, що бриніла в його уяві в досконалих звукосплетіннях людських голосів, з неповторною мелодичністю, вокальною барвистістю й рідним українським словом. У тому був його ЗАПОВІТ нам – нині живучим, щоб ми не зраджували його ідеали й невтомно, не звертаючи увагу на повсякденні труднощі, продовжували працю на родючій ниві національної культури.

¹⁴ Музичний геній з Поділля – світові. Концерт-презентація збірки «Микола Леонтович. Хорові твори». *Час і події*. [Нью-Йорк, США]. 2019. № 41 (9–15 жовт.). [До друку підготувала Лідія Корсун]. URL : <https://www.chasipodii.net/article/23586/>.

Антоніна Азарова

1.2. СУЧАСНІ ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ ДУМКА В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ НА ПРИКЛАДІ «ДУМОК» НА СЛОВА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Значення творчості Т. Шевченка для української культури важко переоцінити. Вона мала і має величезний вплив на духовне життя нашого народу та залишила свій слід в історії розвитку багатьох видів мистецтв, зокрема в літературі й музиці. Дослідники цієї теми відзначають близький зв'язок поезії митця з народною піснею. Як відомо, Т. Шевченко її дуже любив – сам співав, маючи гарний голос (драматичний тенор). Один з епітетів, яким часто наділяють його поезію, є саме «співучість». Це відзначають як дослідники-літературознавці (Г. Сидоренко, Є. Шаблювський, І. Пільгук та ін.), так і музикознавці (Ф. Колесса, С. Людкевич, О. Правдюк та ін.). Недарма багато з його творів було покладено на музику лірниками і кобзарями ще за життя поета (їх виконували як народні). Більшість українських академічних композиторів зверталася і звертається у своїй творчості до невмирущого джерела натхнення – творчості Кобзаря. Композиції на його вірші звучать сьогодні і у творчості українських поп- і рок-музикантів.

Одним з перших авторських творів, покладених на музику його другом – П. Сокальським, був «Сирота» (думка «Нащо мені чорні брови»). Загалом таких творів, відзначених автором як *думка*, відомо чотири: «Тече вода в синє море...», «Вітре буйний, вітре буйний!...», «Тяжко-важко в світі жити...», «Нащо мені чорні брови...».

Зауважимо, що термін «думка» і твори цієї групи належали польському романтику Б. Залеському, який умовно поділив їх на чотири частини: «боянова, в якій поет здатен піднятися до духовного осяяння пророка (народного веща); русалки, ви-

Антоніна Азарова

повнені еротичними мотивами; ліричні рефлексії аніми та анімуса; наслідування українських народних пісень». У сучасному літературознавстві цей термін визначено як вид невеликої медитативно-елегічної поезії, подекуди баладного змісту. В літературі існують як окремі твори з назвою *думка* («Нісся місяць ясним небом» М. Шашкевича, «Дружили ми, а як пройдуть літа» П. Грабовського, «Як ранок осипле квіточки росою» О. Афанасьєва-Чужбинського, «Думка українська» Ю. Словацького тощо), так і цикли та збірки («Думки» Ю. Федьковича, «Думки і пісні та ще дещо» А. Могили (псевдонім А. Метлинського))¹.

Думки Т. Шевченка «Тече вода в синє море...», «Вітер буйний, вітер буйний!...» датовані «орієнтовно на підставі повідомлення Є. П. Гребінки в листі до Г. Ф. Квітки-Основ'яненка від 18 листопада 1838 р. про передачу Шевченком творів для публікації в альманасі "Ластівка": 1838 р., С.-Петербург. <...> У 1860 р. вірш надруковано в "Кобзарі", де його подано за "Ластівкою" як окремий твір під назвою "Думка". Цією назвою тут об'єднано чотири вірші: "Тече вода в синє море...", «Вітре буйний, вітре буйний!...", "Тяжко-важко в світі жити..." і "Нащо мені чорні брови...". Пізніше вірші поширювалися в рукописних списках»².

Тема вірша «Тече вода в синє море...» – шукання долі молодим козаком – «запозичено з народної пісні, його мотиви й образи мають численні паралелі в народних піснях ("Ой не шуми, луже, зелений байраче...", "Ой не шуми, луже, дубровою дуже...", "Ой зелений дубе, чого нахилився...", "Нещасливий козаченько без долі вродився.." та ін.)»³. А зачин вірша «Вітер буйний, вітер буйний!...» – «звернення до вітру – посередника між розлученими закоханими – має паралелі в народних піснях ("Повій, вітре буйнесенький, з глибокого яру...", "Ой повій, вітре, в ту сторонучку...") та в літературних пам'ятках (плач Ярославни в "Слові о полку Ігоревім")»⁴.

¹ Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Київ, 2007. Т. 1. С. 308.

² Тарас Шевченко. Зібрання тв. : у 6 т. Т. 1 : Поезія 1837–1847. Київ, 2003. С. 79; 598–599.

³ Там само.

⁴ Там само. С. 79; 599–601.

1.2. Сучасні особливості жанру *думка* в українській музиці...

Перший відомий автограф *думки* «Тяжко-важко в світі жити...» також датовано 1938 роком. Його 1841 року надруковано для альманаху «Молодик». «В основі сюжету твору – фольклорні мотиви сирітства та загибелі козака на чужині. В образі сироти-козака Шевченко уособлює також власні настрої і переживання. Серед джерел *думки* – одна з поетових улюблених пісень – “Ой не шуми, луже, дубровою дуже...” (куплет цієї пісні він включив до вірша 1848 р. “Ну що б, здавалося, слова...”)⁵.

«Думку (“Нащо мені чорні брови...”)⁶ вперше надруковано було 1840 р. у “Кобзарі”. <...> Тематично прилягаючи до попередніх “Думок” (“Тече вода в синє море...”, “Вітре буйний, вітре буйний!..”, “Тяжко-важко в світі жити...”), вірш є варіацією народно-пісенних мотивів дівочої самотності й сирітства, які Шевченко найбільш активно розробляв у поезіях періоду заслання (“Якби мені черевики...”, “І багата я...”, “Закувала зозуленька...” та ін.)⁶.

Однак у літературній енциклопедії подано, крім вищезгаданих, ще чотири *думки* – «Вітер з гаєм розмовляє», «Дівичії ночі», «Не женися на багатій», «Не завидуй багатому». У «Кобзарі» вони не відмічені як *думки*. Проте тематика і виражальні засоби цих та деяких інших творів з «Кобзаря» подібні. Можливо, поясненням такого вільного трактування буде те, що, як, вважають, у літературі термін «думка», «зважаючи на його дефінітивну невиразність, не прищепився...». У музиці ж XVIII–XIX ст. *думка* стала синонімом української ліричної пісні. Так, у «Словнику польських музикантів» А. Совінського, виданого в Парижі 1847 р., міститься означення: «Думи, думки – пісні, поширені на цілій Русі, то значить на Україні, на Волині, на Подолі, в Галичині, а також в Мало-польщі», характеризуються «м'яким і сумовитим» настроєм.

Шлях розвитку музичної *думки* був досить довгим. Назва виникла на українсько-польських теренах з огляду на взаємодію двох культур, які мають багатовікову історію, зумовлену географічним та етнічним факторами близькості народів. Ці відносини знайшли своє відображення в різних видах мистецтва, зокрема музично-

⁵ Там само. С. 79, 601–602.

⁶ Там само. С. 79, 602–603.

Антоніна Азарова

му, і стали предметом дослідження відомих вчених: М. Дашкевича, І. Франка, В. Щурата, М. Возняка, Ф. Колесси, Т. Пачовського, Р. Кирчіва, В. Юзвенко, Г. Нудьги та ін. Особливого значення українсько-польські взаємодії набули в добу романтизму, що була важливим етапом відродження духовності слов'янських народів.

На початку століття, 1805 року, з'явилися праці польських етнографів про Україну, публікації української народної поезії в низці польських видань. Першу в Галичині публікацію українських народних пісень з нотами (також польськими видавцями) було здійснено 1821 року у Львові в нотному додатку до часопису-календаря «*Pielgrzym Lwowski...*» («Львівський пілігрим...»). Видання містило «Краков'як», «Мазурку», дві українські пісні «Ой, не ходи, Грицю» та «Козак і Дзюба». Уже більш широко український фольклор представили в перших збірках українських дум і пісень (М. Цертелева, 1819; М. Максимовича, 1827, 1834, 1848; Вацлава з Олеска, 1833; Ж. Паулі, 1839 та ін.), що своєю чергою підсилило інтерес поляків до українського мистецтва. Збірки містили не тільки думи і пісні. Траплялися також думки, шумки, мазурки, краков'яки тощо. Принцип визначення жанрових ознак цих творів не завжди зрозумілий: існує деяка плутанина і неузгодженість із критеріями заявлених мистецьких форм. Однак маємо можливість простежити початки або зародження деяких з них. Із цього погляду інтерес становить саме визначення думки, з яким подано деякі твори в цих збірках.

У відомому зібранні «Пісні польські і російські народу галицького...1833 р.» [«*Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego...*» В. Залеського (Wacław z Oleska)] один з розділів присвячено думкам [Розділ Е. *Pieśni miłosne, w szczególności dumki, i inne rozmaitej treści i różnego składu* («Пісні про любов, зокрема думки, та інший різноманітний зміст і композиції»)]. Визначення «думки» в текстах В. Залеського не існує. Частина з них вміщено з нотами в додатку К. Ліпінського («*Muzyka do pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego zebranych i wydanych przez Wacława z Oleska*», 1933 р.). Образний зміст цих творів досить широкий. Для музичної мови характерно перемінний мажоро-мінор, розмір $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, С, $\frac{2}{4}$, широкий вокальний діапазон (октава й більше), у деяких зразках –

1.2. Сучасні особливості жанру *думка* в українській музиці...

пунктирна ритміка, наближеність до таких жанрів, як мазурка, полонез, краков'як тощо.

У більш пізньому збірнику «Писни, думки и шумки руського народа на Подоли, Украины и въ Малороссіи (Полный сборникъ малороссійскихъ народныхъ пѣсень)» А. Коципинського, найбільш об'ємному виданні українських пісень з мелодіями 50–60-х років XIX ст., розміщено твори, означені саме як *думка*; маємо український текст та інший варіант гармонізації. З-поміж ста номерів збірнику А. Коципинського 32 означені автором як *думки* (16 – у першому томі, 18 – у другому).

Порівнюючи *думки* другого тому видання А. Коципинського з гармонізованими К. Ліпінським, зазначимо таке: образна сфера *думки* вирізняється чіткіше в напрямку лірично-тужливої, інколи, навіть, мелодраматичної мелодії. У музичній мові окреслилися такі ознаки, як гармонічний мінор (з відхиленням у паралельний мажор), розмір, зазвичай, $\frac{2}{4}$, іноді – $\frac{3}{4}$, рідко – $\frac{6}{8}$, звуковий діапазон – у межах октави, у мелодичній лінії – плавна кантилена, поєднана з ходами по тризвуку, оспівування в кадансах, менша кількість пунктирних фігур у ритміці тощо. Проте маємо й винятки.

Аналізуючи збірки з вмістом *думок*, згадаймо відому роботу «Народныя пѣсни Галицкой и Угорской Руси, собранныя Я. Ѳ. Головацкимъ. Часть I. Думы и думки (1878)». У виданні окремий розділ присвячено *думкам*, що містить і підрозділи: «Думки народныя» і «Думки образованнаго сословія». Деякі *думки* взято зі збірки В. Залеського, про що є відповідні примітки. У роботі представлено тільки слова, що дає уявлення про образний ряд цих творів, які, здебільшого, ліричні або лірико-драматичні. Проте відсутність музичного тексту не дає можливості сформулювати уявлення про розвиток музичного жанру надалі.

Зауважимо, що цікавість до *думки* зберігалася в Польщі й наприкінці XIX – на початку XX ст. Про це свідчить той факт, що в Кракові, принаймні тричі у двох зошитах, було видано 86 народних і авторських *думок* у фортепіанному викладі зі словами (у т. ч. на вірші Б. Залеського, Ф. Карпінського, Ю. Коженювського, М. Конопницької, А. Міцкевича, В. Сирокомлі, Я. Чечота

Антоніна Азарова

та інших відомих польських поетів), упорядкованих О. Жуковським. Серед авторів музичних текстів, поданих до цих збірок, – С. Монюшко, К. Любомирський, Ф. Шопен, М. Завадський та ін.

Незважаючи на загальну назву «думки», у цих збірках представлено більш широку палітру жанрових різновидів. Однак щодо власне думок, то в названих збірках вони набули вже характерних рис, що наближує їх до поняття жанру, а саме: досить чітко окреслена образна сфера, лірико-елегійний, журливо-сентиментальний характер, монологічність висловлення, пісенно-романсова мелодика, ритміка, гармонія, помірний темп, гармонічний мінор з ладовим паралелізмом, переважно 2-, іноді – 3-дольний розмір і, як правило, куплетна, квадратно-періодична форма; порівняно з романсом, – дещо менший діапазон і не така розвинена мелодична лінія. У вищеподаних збірках представлені вокальні твори із супроводом фортепіано, розраховані на широке коло любителів музики. Водночас були вже відомі й *думки* для різних складів (як-от для голосу з торбаном або фортепіано, для гітари, фортепіано, скрипки або віолончелі з фортепіано, фортепіанних тріо, квартету, квінтету, секстету, камерного й симфонічного оркестрів, іноді – із соло-інструментом або як оперний вокальний номер тощо).

Отже, доходимо висновку, що, виникнувши радше на Правобережній Україні та Східній Галичині, *думка* невдовзі отримала особливе поширення в Україні і тих регіонах Польщі, які після її поділу входили до складу Росії та Австрії (згодом – Австро-Угорщини). *Думка* набула популярності в домашньому, салонному музикуванні та у творчості композиторів-аматорів. Таке явище, як звернення до «народного», було виявом романтичної течії тогочасної епохи. Однак і в професійній композиторській творчості *думка* посіла гідне місце, залишивши зразки високохудожніх творів світової класики. І особливе місце зайняли *думки* на слова класика української поезії Т. Шевченка. Вони піднесли, на початку розвитку, побутову форму музикування на рівень високохудожніх драматичних творів із широким використанням палітри сучасних засобів музичної виразності.

Одну з найвідоміших *думок* на слова Т. Шевченка – «Тече вода в синє море» – для мішаного хору в супроводі фортепіано напи-

1.2. Сучасні особливості жанру *думка* в українській музиці...

сав Б. Лятошинський 1927 року. Серед усього композиторського доробку хорової творчості Б. Лятошинського становить окрему сферу. Їй присвячені різного штибу дослідження українських музикознавців (Н. Горюхіної, Л. Хіврич, Л. Грисенко, А. Терещенко, Л. Пархоменко, В. Самохвалова, А. Лащенко, Н. Матусевич та ін.). Варто зауважити, що саме звернення «симфоніста» Б. Лятошинського до хорових жанрів було проявом як закономірностей загальних процесів розвитку тогочасної української музики, так і творчої особистості композитора.

Загальновідомо, що становлення професійної української музики тісно пов'язано саме з розвитком вокально-хорових жанрів. Їх остаточне становлення припадає на 20-ті роки ХХ ст. Це творчість таких митців, як М. Леонтович, П. Сениця, П. Козицький, М. Вериківський, В. Барвінський, К. Стеценко, В. Верховинець, Л. Ревуцький, С. Людкевич та ін. У їхній творчості представлено всі жанри хорової музики. Проте в 30-х роках хорової творчості зазнала впливу офіційної ідеології. І саме в той час, 1927 року, Б. Лятошинський написав перший окремий хоровий твір «Тече вода в синє море» на слова Т. Шевченка для мішаного хору в супроводі фортепіано. У 1949–1951 роках він повернувся до нього (2-га редакція), але вже для хору *a capella* та у вигляді своєрідного диптиха (у ті роки написано ще один хор на слова Т. Шевченка – «Із-за гаю сонце сходить»). Проаналізувавши хорові твори, написані Б. Лятошинським у 1949–1967 роках, ми спостерегли риси циклічності (що, зокрема, корелює із симфонічним мисленням). Так, 1952 року – два хори на слова О. Пушкіна, 1960 – три хори на слова Т. Шевченка, 1961 – чотири хори на слова О. Фета, 1964 – п'ять хорів на слова М. Рильського і т. д. А у виборі віршів – звернення виключно до українських і російських поетів. Перелік їхніх прізвищ свідчить про смак і художню спрямованість митця: О. Пушкін, Т. Шевченко, І. Франко, М. Рильський (ранні поезії), А. Сафонов, Є. Фомін, І. Бунін, О. Фет, Ф. Тютчев. Отже, Як бачимо, Б. Лятошинському близька саме лірична (лірико-драматична) сфера.

Одна з найвідоміших *думок* Т. Шевченка «Тече вода в синє море» була написана в ранній період творчості поета – під час його перебування в Петербурзі – і увійшла до першого видан-

Антоніна Азарова

ня «Кобзаря» (1840 р.). Рік написання – 1838 – був знаменним для Т. Шевченка викупом його з кріпацтва і усвідомленням себе вільною людиною. На той час молодий хлопець ще пов'язував своє життя з малярством, у якому, під орудою свого вчителя – К. Брюлова, робив великі успіхи. Назвавши власний вірш *думкою*, Т. Шевченко віддзеркалив суть своєї епохи, якій були при-
таманні риси романтичного світосприйняття.

Емоційне тло твору – схвильовано-піднесене. Використання образних паралелей «людина–природа» уможливорює проникнення в глибинну психологію людини. Основна стилетворча фігура – повтор, що має витоки з усної народної творчості, і, у даному разі, є ілюстративним. Він символізує морські хвилі, які є перепоною на шляху козака, котрий іде шукати долю на чужині. Припускаємо, що туга за батьківщиною, неможливість поєднатися з родиною і незрозуміле майбутнє мали під собою автобіографічний досвід автора, хоча так само наявні в поезіях інших українських поетів-романтиків (Л. Боровиковського, Є. Гребінки та ін.). Однак саме у творчості Т. Шевченка ці образи досягли яскравої майстерності й особливої виразності.

Вибір Б. Лятошинським мішаного складу хору для втілення цієї поезії підпорядкований художньому змісту твору. Це своєрідний хор-пейзаж. Музичне полотно розгортається від нижнього регістру повільним висхідним поступом до кульмінації у високому. З двох піано до форте. Першими вступають баритони, імітуючи тихий прибій хвиль. Партія тенорів їм вторить, але та сама інтонація, піднята на сексту, вносить дисонансове звучання і внутрішній неспокій, що майже одразу підсилюється у висхідному русі вступом альтів і сопрано (див. приклад 1). Багатоголосся майстерно відтворює морську стихію, що символізує переживання головного героя. Внутрішня боротьба підсилена цікавим прийомом, невластивим хоровим партіям, домінування, де тенори звучать дуже високо, а альти – максимально низько. Згодом ініціативу перехоплює партія сопрано, яка акцентує на важливих для козака поняттях – «батько», «ненька старенька», «молода дівчина». Образ дівчини стає кульмінаційним, відділяється паузою, після чого рух сповільнюється. Подальше чер-

1.2. Сучасні особливості жанру *думка* в українській музиці...

гування чоловічих і жіночих партій продовжує тему страждань та внутрішньої роздвоєності козака. Чоловічі партії імітують шум прибою, а жіночі, піднімаючись, окреслюють високу межу горя й туги головного героя. Заключний епізод, побудований на затуханні динаміки жіночих партій і остинато чоловічих, немов символізує згаслу надію. Таким чином, сюжетно-образне розгортання диктує будову з трьох розділів, де перший, епічно-зосереджений, контрастує з піднесено-емоційним другим, а третій повертає до початкової мелодії, поглиблюючи інтонаційний драматизм.

Хору «Тече вода в синє море...» притаманне народне звучання. Взявши за основу типову народно-епічну інтонацію, автор створив містку музичну тему. Надалі він надав їй симфонічного розвитку, досягнувши широкого узагальнення образу. Так оповідь про людську драму пошуку долі на чужині, через сподівання і надію, приходить до трагізму розчарування, безнадії та самотності.

Зауважимо, що Б. Лятошинський, безумовно розвиваючи традиції своїх попередників – М. Глінки, С. Танєєва та М. Леонтовича, значно розширив інтонаційну лексику і збагатив ладогармонічні засоби. Так, натуральний лад основної теми твору згодом насичується хроматичними ходами і збагачується контрастними модуляційними переходами тощо.

Таким чином, відмічаючи внутрішню емоційну напругу драматичного розвитку, що проходить через інтонаційний потік поліфонічної музичної тканини циклічної форми, окреслюємо вищеназваний твір як унікальний зразок музичного симфонізму.

Він є широковідомим. Так, досі лише в Києві його виконувало багато колективів, починаючи від хору Національної опери України і завершуючи хором студентів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

Сучасний композитор М. Ластовецький (заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки композиторів) також написав хоровий твір на слова Т. Шевченка «Тече вода в синє море...». Хори посідають питоме місце в його творчості. Серед них – два на слова Т. Шевченка. «Тече вода в синє море...» на-

Антоніна Азарова

писаний для мішаного хору, де функції партій розділені в такий спосіб: чоловічі голоси виконують роль остинатного супроводу, а жіночі – інформаційно-емоційну. Інтонаційне ядро теми дещо нагадує тему хору Б. Лятошинського (див. приклад 2). Проте драматургічний розвиток побудовано інакше. У другій частині, більш рухливій, соло проводить тенор, який веде діалог з хором, а заключна частина, на противагу вищеназваному хору, є вершиною кульмінації. Окрім того, у творі використано яскраву гармонічну палітру, яка виходить на перший план у кульмінаційних епізодах.

Іншу широковідому думку Т. Шевченка «Нащо мені чорні брови...» було вперше покладено на музику ще за життя автора – його знайомим істориком, поетом, етнографом та музикознавцем М. Маркевичем. Це був романс «Сирота» (за однією з версій, – 1847 р. написання; 1859 р. було видано в Києві Л. Ізиковським до 45-річчя від дня народження Т. Шевченка). Він становить цікавий зразок раннього романтизму. Музику до цієї думки Т. Шевченка написав Д. Бонковський. Порівнюючи музичне прочитання вищеназваного твору, зокрема М. Маркевичем, і твір М. Лисенка, фахівці відзначають більш просте «оперетково-романсове» бачення твору в М. Маркевича і народнопісенні, «живі» інтонації в музиці М. Лисенка. Тим не менше, романси С. Маркевича і Д. Бонковського були дуже популярними. Зберігся запис 1939 року, де О. Петрусенко виконує український романс Д. Бонковського на вірші Т. Шевченка «Нащо мені чорні брови...» (Думка). А власне С. Маркевича, хоча і створив усього один відомий романс, разом з А. Барсицьким, що в ті часи також писав романси, можна назвати зачинателями цього жанру в українській музиці.

Поезія Т. Шевченка займає визначну роль у творчості М. Лисенка. На його вірші написано 87 творів. 3-поміж них 56 входять до «Музики до “Кобзаря”». Це – окраса музичної Шевченкіани. М. Лисенко як ніхто відчував поезію Т. Шевченка, особливо те, що пов'язано з народнопісенною лексикою і пошуком «живої» розмовної інтонації. Цикл «Музики до Кобзаря» Т. Шевченка складається із семи серій. До нього ввійшли кантати, хори

1.2. Сучасні особливості жанру *думка* в українській музиці...

і близько п'ятдесяти романсів. Твір «Нащо мені чорні брови...» написано для сопрано або тенора в супроводі фортепіано. Ця *думка*, разом з баладою «Не вернувся із походу», залишилася в запису у виконанні видатної актриси і співачки О. Петляш, якій власноруч акомпанував автор.

У музиці твору композитор поєднав дві складові музичної культури: народну й академічну. Взявши за основу народно-пісенну інтонацію, він збагатив її більш примхливою ритмікою і гармонією. Драматичне забарвлення мелодії підкреслив хроматичними ходами й широкими стрибками. Розвиток середнього епізоду тричастинної форми, що починається в мажорі, підсилений емоційним напруженням зміною мажору та мінору і несподіваними модуляційними відхиленнями. Завершення цього епізоду і перехід до репризи дуже природно звучить у досить розвиненій партії фортепіано. Третя частина не повторює повністю першу. В зміненій мелодиці бачимо більш дрібну ритміку з мелізмами, хроматизми, *espress. cresc.* та *sf* (сфорцандо) в кульмінації. Загалом ця *думка* в інтерпретації М. Лисенка більш подібна до міського романсу з розвинутою фортепіанною партією.

Ще одна *думка* Т. Шевченка «Вітре буйний, вітре буйний...» знайшла своє втілення у творчості відомої сучасної композиторки Л. Дичко. Її було написано 1964 року до 150-річчя від дня народження Т. Шевченка як Рапсодію для колоратурного сопрано, чоловічого хору та симфонічного оркестру. В цьому творі авторка для розкриття образу майстерно використала витончену оркестровку і драматургію тембрів. Основна тема, інтонаційно пов'язана з ліричними народними піснями, у виконанні сопрано задумана як сповідь. Чоловічий хор і оркестр – тло, на якому вона розгортається, варіюючись і оновлюючись. Наскрізний розвиток музичної тканини підкреслює наявність своєрідних лейтмотивів у оркестровій партії. Драматизм підсилено речитативними ходами, повторами, виокремленням окремих епізодів та викладенням теми в ритмі похоронного маршу. Остання, хорова, частина, як підсумок, звучить дуже трагічно. Основна тема, що відгомонам проходить у флейти на тлі тремоло мідних, символізує прощання і безнадію. Можна сказати, що в цьому творі ком-

Антоніна Азарова

позиторка дуже майстерно передала трагічну суть Шевченкової поезії.

Ще одне музичне втілення цієї думки Т. Шевченка маємо у творі Б. Фільц. Нею написано цікавий твір для однорідного жіночого хору із супроводом фортепіано (див. приклад 3). Сцена туги молодій дівчині за своїм милим знайшла відображення у 3-частинній репризній музичній формі з розвинутим середнім епізодом. У тексті питома значення має партія фортепіано: вона є цілком самостійною, сповненою цікавих прийомів, зокрема зображальною функцією морських хвиль. Особливої експресії музиці надає витончена гармонічна палітра, що є однією з особливостей авторського стилю.

Окремо хотілося б відзначити, що не тільки українські композитори використовували у своїй творчості вірші Т. Шевченка, зокрема *думки*. Серед останніх – твір композитора, фольклориста, народного артиста РРФСР, лауреата Всесоюзних і Міжнародних конкурсів, художнього керівника ушлявленого Державного ордена Дружби народів Кубанського козачого хору В. Захарченка «Нащо мені чорні брови...» (для мішаного хору *a capella*); хор «Думка» («Тече вода в синє море» для мішаного 5-голосого хору *a capella*) молодій композиторки з Італії М. Романової (народилася в м. Москві, працює в Школі класичної музики в м. Генуї, керує оркестром «Maryensemble»).

Поезією Т. Шевченка захоплюються не лише академічні композитори. У сучасній поп- і рок-музиці вони, як і за часів композиторів-аматорів епохи романтизму, «пішли в народ». Серед них є і *думки*. Це – композиція О. Керекеша («Тече вода в синє море...») у виконанні гурту «Фата Моргана», «Думка» у виконанні гурту «Мертвий півень» та ін.

Таким чином, підсумовуючи вищевисловлене, зазначимо, що жанр *думка*, який не досить точно сформований у літературі, пройшов у музиці шлях від невеликих, часто невизначених жанрово, творів композиторів-аматорів через творчість професійних композиторів для різних інструментальних складів. Однією з його вершин стали саме інтерпретації поезій Т. Шевченка, що й нині є улюбленими й широковиконуваними.

1.2. Сучасні особливості жанру думка в українській музиці...

Приклад 1.

Лятошинський Б. Вибрані хорові твори.
Київ : Мистецтво, 1952. С. 3.

Тече вода в синє море
Течет вода в синє море

Слова Т.ШЕВЧЕНКА

Російський переклад А.ГАЯМОВА

Op. 48 №1

Andante sostenuto

С. *pp* Те - че во - да в си - не мо - ре, та не ви - ті - ка - є;
А. Те - чёт во - да в си - не мо - ре, да не вы - те - ка - ет;
Т. Шу -
Б. Гля -

Шу - ка до - лю, не - ма - є.
Гля - дит, где же сча - стье, где сча - стье, - не зна - ет.

Шу - ка до - лю, не - ма - є.
Гля - дит, где же сча - стье, где сча -

Антоніна Азарова

Приклад 2.

Поезія Тараса Шевченка в сучасній хоровій музиці.
Дрогобич : Посвіт, 2013. С. 41.

Тече вода в синє море

Вірші Тараса Шевченка

Музика Миколи Ластовецького

Allegretto

C.
 A.
 T.
 B.

1. Те - че во - да в си - не мо - ре, те - че во - да
 3. Си - дить ко - зак на тім бо - ці, си - дить ко - зак

1. Те - че во - да в си - не мо - ре,
 3. Си - дить ко - зак на тім бо - ці,
 в си - не мо - ре, те - че во - да в си - не мо - ре
 на тім бо - ці, си - дить ко - зак на тім бо - ці,
 та не ви - ті - ка - є, шу - ка ко - зак
 гра - є си - не мо - ре, Ду - мав до - ля
 та не ви - ті - ви - ті - ка - є, шу - ка ко - зак
 гра - є си - не, си - не мо - ре, Ду - мав до - ля
 сво - ю до - лю, а до - лі не ма - є.
 зу - стрі - неть - ся, - спіт - ка - ло - ся го - ре.
 сво - ю до - лю, а до - лі не ма, не - ма - є.
 зу - стрі - неть - ся, - спіт - ка - ло - ся го - ре.

1.2. Сучасні особливості жанру думка в українській музиці...

Приклад 3.

Поезія Тараса Шевченка в сучасній хоровій музиці.
Дрогобич : Посвіт, 2013. С. 62.

Вітре буйний

Вірші Тараса Шевченка

Музика Богдани Фільц

Помірно

Віт - ре буй - ний, віт - ре буй - ний!

ний! ний!

Ти з мо - рем го - во - риш,
Ти го - во - риш,
Ти го - во - риш,

Світлана Василик

1.3. ВИКОРИСТАННЯ ПОНЯТТЯ «КОНЦЕПТ» У НОВІТНІХ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

Дослідження творчих процесів на основі концептів – порівняно новий напрям в українському мистецтвознавстві. Терміном «концепт» активно послуговуються в різних галузях гуманітарної науки, зокрема філософії, лінгвістиці, психології. У галузі мовознавства питання «концепту» розробляли Н. Арутюнова, В. Виноградов, В. Григор'єв, В. фон Гумбольдт, Р. Карнап, К. Льюїс, О. Потебня, Б. Рассел, у логіці й філософії – М. Бубер, Л. Вітгенштейн, Г. Х. фон Вригтом, Е. Гуссерль, Х.-Г. Гадамер, М. Гайдеггер, Х. Ортега-і-Гассет, І. Фізер, психоаналізу й аналітичної психології – З. Фройд, Т. Юнг.

Уперше термін «концепт» у лінгвокультурний контекст увів С. Аскольдов-Алексєєв, який у своїй статті «Концепт і слово» визначив його як «мисленнєве утворення, яке заміщає нам у процесі мислення невизначену множинність предметів того самого роду»¹, і ототожнив з «поняттям». У лінгвокультурному просторі пострадянського ареалу, що для нас важливо з огляду спорідненості розвитку наукової думки та її оцінки, найбільш вживаним є визначення «концепту» російського лінгвіста й семіотика Ю. Степанова у фундаментальній праці «Константы: словарь русской культуры», яку вперше опублікували 1997 року і перевидали 2001-го, а 2004-го – суттєво доповнили й переробили. Вчений витлумачив «концепт» як «згусток у свідомості людини, те, у вигляді чого культура входить у ментальний світ людини.

¹ Аскольдов-Алексєєв С. А. Концепт и слово. *Русская речь*. Новая серия. Ленинград : Ленинградское отделение, 1928. Вып. 2. С. 30.

1.3. Використання поняття «концепт»...

І, з іншого боку, завдяки чому людина... “не творець культурних цінностей”, – сама входить у культуру і впливає на неї»².

Теорію концептів Ю. Степанов пов'язав з константами культури, тобто «константа – це концепт, який існує постійно, або ж, принаймні, дуже тривалий час»³. У приватних розмовах учений пояснював «концепт як поняття плюс ще щось. Це “щось” – емоційних образ, який уявляється із звучанням (читанням) поняття»⁴. Культура ж, за узагальненнями Ю. Степанова, – це «сукупність концептів і їх співвідношень, що виражені в різних “рядах” (перш за все в “еволюційних семіотичних рядах”, а також “парадигмах”, “стилях”, “ізоглосах”, “рангах”, “константах” і т. д.)»⁵.

Очевидно, що пошук конкретного визначення відбувається на перетині метафоричності і психологічних реакцій на певні «акти» діяльності. Ототожнення із «законом», усе ж таки, видається дискусійним, оскільки виокремлене Ю. Степановим пояснення – «згусток» уявлень, понять, знань, асоціацій, переживань, який супроводжує слово “закон”, і є концепт “за-

² Для більшої конкретизації сенсу терміна «концепт» надаємо цитування без купюр у власному перекладі: «Концепт – це ніби згусток культури у свідомості людини; те, у вигляді чого культура входить у ментальний світ людини. І, з іншого боку, концепт – це те, за допомогою чого людина – пересічна, звичайна людина, не “творець культурних цінностей” – сама входить в культуру, а в деяких випадках і впливає на неї. Візьмемо, до прикладу, уявлення пересічної людини, не юриста, про “законне” й “протизаконне”, – вони концентруються перш за все в концепті “закон”. І цей концепт існує у свідомості (у ментальному світі) такої людини, звичайно ж, не у вигляді чітких понять про “поділ влади”, про історичну еволюцію поняття закону і т. ін. Те “гроно” уявлень, понять, знань, асоціацій, переживань, які супроводжує слово “закон”, і є концепт “закон”. На відміну від понять у власному сенсі терміна (таких, скажімо, як “постанова”, “юридичний акт”, “текст закону” і т. п.), концепти не тільки осмислюються, вони відчуються. Вони – предмет емоцій, симпатій і антипатій, а інколи і зіткнень. Концепт – основний осередок культури в ментальному світі людини» (Степанов Ю. С. Константы: словарь русской культуры : 3-е изд. Москва : Академический проект, 2004. С. 43).

³ Там само. С. 84.

⁴ Луков Вл. А. Степанов Юрий Сергеевич. *Современная французская литература* / под. ред. професора Вл. А. Лукова [ModFranceLit.ru – электронная энциклопедия].

⁵ Степанов Ю. С. Константы... С. 40.

Світлана Василик

кон”»⁶, – після наголошення на пріоритеті ментального буття індивідуума, провокує до знищення суперечностей між цими рівнями чи сферами особистого й суспільного буття або ж до визнання примату індивідуального над усіма іншими рівнями. Серед основних властивостей концепту Ю. Степанов виокремив метаморфізм як еволюцію концепту і сумісність як інтерпретацію концепту в різних культурних системах⁷.

Подальші дослідження Ю. Степанова загальноконцептуальних підходів культурології унявнені в одній з останніх, мало-відомій в Україні, праці «Концепты. Тонкая пленка цивилизации» (Москва, 2007), у якій він на різних рівнях наукового пізнання, задіявши термінологічний, методологічний і концепційний апарати гуманітарної науки (розуміючи тут як науку, що об'єднує філософію, логіку, словесність і поетику, візуальне мистецтво – живопис, скульптура, графіка тощо, і науки про них, а також музику й музикознавство) і математики, пояснив термін «концепт». Так, концепти на зовнішньому рівні – «це просто фрази, обривки фраз і вузликів, але це “субтельні звороти”, такі, за якими в нашій свідомості виникає ніби давно відомий зміст», тобто це «поняття, розширене в результаті всієї сучасної наукової ситуації»⁸. Оскільки поняття (сукупність ознак, властивостей, зв'язків предмета чи явища) є предметом філософії і логіки, то концепт є предметом культурології, адже він не «визначається», як поняття, а «переживається», включаючи в себе логічні, наукові (властивість поняття) і психологічні ознаки, художні, емоційні й побутові компоненти явищ і ситуацій⁹. Автор виокремив внутрішню рису концепту – мінімальність чи мінімізацію (зменшення до мінімуму, доведення до найменшого розміру), без якої неможливе виникнення, існування й розвиток науки через надмірні об'єми інформації, яку потрібно обробляти в режимі реального часу.

⁶ Степанов Ю. С. Константы... С. 43.

⁷ Юрий Сергеевич Степанов (1930–2012). Институт языкознания РАН. URL : <https://iling-ran.ru/web/scholars/stepanov>

⁸ Степанов Ю. Концепты. Тонкие пленки цивилизации. Москва, 2007. С. 32.

⁹ Там само.

1.3. Використання поняття «концепт»...

Із цього огляду варто провести аналогію з розвитком сучасного освітнього процесу, де основним напрямком реформування є компетентнісний підхід. Власне реформа й полягає у формуванні тих компетентностей, що дадуть змогу людині повноцінно функціонувати в умовах бурхливих інформаційних потоків, технологічних проривів, геополітичних і цивілізаційних (суспільно-політичних, економічних, культурних) трансформацій, тобто сформуєть вміння використовувати знання, уміння, навички та досвід задля виконання поставлених завдань з максимально позитивним результатом, що є неможливим в умовах сучасного світу без концепційного мислення чи, мабуть, більш правильніше, – мислення концептами.

Приблизно в той самий час здійснила також важливі класифікаційні уточнення щодо концепту українська лінгвістка Ж. Краснобаєва-Чорна. В її дисертаційному дослідженні «Концепт життя в українській фраземіці» (2008) узагальнено досвід сучасних досліджень і виокремлено сім аспектів інтерпретації концепту. У цій класифікації наближенням до специфіки сучасної музикознавчої методології звертають на себе увагу лінгвокультурологічний (А. Вежбицька, Д. Гудков, І. Захарченко, Л. Іванова, В. Іващенко, В. Красних, В. Маслова) і літературно-культурологічний (Л. Грузберг, Л. Іванова, О. Кагановська) підходи ¹⁰, які «відобра-

¹⁰ «Об'єктом дослідження літературно-культурологічного аспекту є літературні або художні концепти в окремому літературно-художньому творі або у контексті уснопоетичної народної творчості (А. Башук, М. Вовк, Л. Іванова, Н. Зайчук, О. Кагановська, О. Криштанович, Г. Пасічник, С. Шуляк, Т. Ященко та ін.). Під художнім концептом В. Іващенко розуміє ментальну структуру, що функціонально обмежена сферою мистецтва і містить інформацію про найвищі цінності соціального буття, які виявляють себе через естетичне пізнання істини у формі художнього образу (різновиду продуктивно-творчої уяви), де поєднуються наочно-візуальне, конкретно-чуттєве й підкреслено-емоційне сприйняття дійсності (безпосередньо чуттєвий образ), логічна ідея (думка), а також зображально-виражальні засоби його репрезентації» [Іващенко 2004: 100]. Так, за В. Кононенко, визначальними художніми концептами для Т. Шевченка є слава і доля, для І. Франка – добро й зло, для Лесі Українки – надія й мрія, для В. Стефаника – гріх і спокута» (Краснобаєва-Чорна Ж. Інтегральний підхід до інтерпретації концепту (філософський та лінгвокультурологічний вектори). *Лінгвістичні студії*. 2006. Вип. 14. С. 27).

Світлана Василик

жають складну і суперечливу природу самого концепту і наукового знання про нього»¹¹. А вже пояснення І. Фісак сутності художнього концепту з акцентуванням на більшій індивідуальності та психологічній складності дозволило переконливо констатувати, що «найсуттєвіша його ознака – здатність до художньої асоціативності – визначає естетичну цінність концепту в художній літературі»¹².

Вивчаючи дослідження терміна «концепт», І. Фісак запропонувала розглядати його як літературознавчу категорію, тобто «художній концепт – це втілена у стійких повторюваних образах і наділена культурно значущим змістом відкрита динамічна смислова структура [тут і далі підкреслення моє. – С. В.], що може породжувати різні смисли і з часом нарошувати нові, має ментальну природу, відображаючи сутнісні ознаки дійсності та її сприйняття людиною певної доби, і є основою художньої картини світу письменника»¹³. На цій підставі дослідниця дійшла висновку, що художній концепт, як певна сконцентрована програма, визначає не тільки своєрідність окремого твору, а й творчості загалом, специфіку світогляду письменника, його ідіостилу та сприяє «виявленню закономірностей літературного процесу в цілому»¹⁴.

Ю. Степанов обґрунтував художній концепт через опозицію в гуманітарній науці «наукового» і «ненаукового». Принцип роботи вченого полягав у розширенні, поглибленні, видозміні положень, тверджень результатів своїх попередників; принцип же роботи митця полягає у зворотному – в будь-який спосіб не повторити своїх попередників, адже такий «повтор» призведе тільки до копіювання, наслідування чи імітації художнього твору, і аж ніяк до визнання його власним художнім твором¹⁵. Таким чином, художніми концептами, за Ю. Степановим, будуть ті, що

¹¹ Краснобаєва-Чорна Ж. Термінополе КОНЦЕПТ. *Українська мова*. 2006. № 3. С. 67.

¹² Фісак І. Категорія «концепт» у сучасному науковому дискурсі. *Філологічні науки*. 2014. № 17. С. 74.

¹³ Там само. С. 75.

¹⁴ Там само. С. 76.

¹⁵ Степанов Ю. Концепты... С. 35.

1.3. Використання поняття «концепт»...

«не піддаються парному ствердженню, є “абсолютними ізолятами”»¹⁶, неповторними, непокєднуваними концептами. Якщо науковий тяжєє до «загальнолюдського», то художній – до національного, тобто концепт – це «своєрідний національний жанр словесності, її національна мінімізація»¹⁷, у якому національне, «рідне» закарбоване у звичний і улюблений спосіб та часто передає думки однієї людини в етноформуєчому ареалі.

Л. Айзенбарт, досліджуючи «національний концепт» як узагальнено-абстаговану, когнітивну ідею, репрезентовану в мовній свідомості, наголошує на думці, що саме «мова і нація постають силами, які взаємодоповнюють одна одну», причім «мова має національний характер і не існує поза культурою»¹⁸. Сукупність концептів як концепційної системи національної картини світу виражена мовою і відображає всі елементи (складники) життя народу – кліматичні умови та ресурси, геополітичні інтереси та суспільно-політичний устрій, історію та культуру тощо. Оскільки названі чинники життя в різних народів, їхні світоглядні, релігійні, космологічні уявлення і мова відрізняються, то мова, як відображення менталітету нації чи національний маркер, не може існувати поза культурою. Отже, дослідження «концептів» як носіїв національної ментальності, популярне в літературознавстві, видається найбільш цікавим і щодо української музики, адже музична мова твору відображає не тільки авторське бачення, але і є «продуктом культурної традиції» (О. Козаренко). Власне використання національного концепту як елемента системи національної картини світу чи національно-культурного маркера виводить на якісно новий рівень мистецтвознавчого аналізу

¹⁶ Ізолят – термін, який Ю. Степанов увів у 60-х роках минулого століття на означення явища, що може бути відмежоване від чогось подібного, але для свого розуміння потребує пари (Там само. С. 36).

¹⁷ Степанов Ю. Концепты... С. 42.

¹⁸ Власне Л. Айзенбарт у своїх дослідженнях спирається на Е. Сєпіра, який стверджував, що «мова має національний характер і не існує поза культурою. За його твердженням, концепт – це капсула думки, що в конденсованому вигляді містить (чи навіть генерує) всі можливі епізоди життя (переживання, досвід й ін.)» (цит. за : Айзенбарт Л. М. Термін «Концепт»: проблема визначення та підходу до вивчення. *Наукові записки ТНПУ. Літературознавство*. 2016. № 45. С. 318).

Світлана Василик

тлумачення ідіостилю митця «з позицій національної культурної традиції та загальнолюдських духовних цінностей»¹⁹. І далі: ідіостили в певних умовах і певних середовищах поєднуються в напрями на основі спорідненого бачення окремими митцями, літераторами чи музикантами певної ідеї. До характерних прикладів варто згадати кілька подібних угруповань, смисловим зерном яких у ХІХ – на початку ХХ ст. виявився концепт «молод(ий)»²⁰.

Найбільш вдалим, з огляду на його зв'язок з музичною творчістю, є трактування концепту українським письменником і літературознавцем В. Шевчуком. У його розумінні концепт є складним абстрактним поняттям, «яке вживається при творенні художнього твору і яке стає інтелектуальним стрижнем, що з'єднує твір в єдину конструкцію, є його визначальною думкою, яка проходить через увесь твір у формі образних знаків, а водночас є побудником творення символів, метафор, з'єднуючи невідповідні поняття в несподіваному ракурсі і тим наповнюючи твір поглибленим змістом»²¹. У трирівневій структурі концепту – «індивідуальне – національне – загальнолюдське», на думку В. Шевчука, «національне» є більш ширшим поняттям, адже «загальнолюдське» – «це вибірки з більших площин, якими і є національне»²². Будь-який музичний твір містить у собі як індивідуальні риси стилю композитора, так і національні, які через призму останнього відображають (проектують, висвітлюють, уявляють) загальнокультурні тенденції. Таким чином, різні інтерпретації концепту в різних сферах науки взаємодоповнюють один одного, підкреслюючи всю багатозначність категорії.

Прикметно, що в музикознавчих дослідженнях донедавна оперування терміном не трапляється навіть у працях семіотичного

¹⁹ Фісак І. Категорія «концепт» у сучасному науковому дискурсі. *Філологічні науки*. 2014. № 17. С. 69.

²⁰ Junge Europa, Giovine Italia, La Jeune Belgique, Młoda Polska, Junge Deutschland, Jeune France, Молода Україна та ін.

²¹ Монахова Т. Концепти «дім» і «дорога» у творах Валерія Шевчука: коментар письменника. *Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях і колегіумах*. 2007. № 1. С. 91.

²² Там само.

1.3. Використання поняття «концепт»...

спрямування. Так, він відсутній у кількох важливих напрямках фундаментальних теоретичних праць зі сфери вивчення національної музичної мови – формування і розвитку українського національного музичного мовного канону²³; у структурному аналізі інтонаційного образу світу²⁴; у семантичній типології музики²⁵, хоча апелювання до «концепту» і пов'язаного з ним змісту, все ж таки, відбувається. Зокрема, в обґрунтуванні перспектив розвитку історіографії, у тому числі музичної, Ю. Чекан звернув увагу на концептуальну невідрефлектованість предмета історії музики, що зумовлена системною кризою методології загальної історії та історії музики як її складової²⁶. Попри те, як бачимо, в інших сферах гуманітаристики, таких, як лінгвістика і культурологія, цю кризу успішно долають. У своєму дослідженні Ю. Чекан спроектував п'ятивимірність структури образу світу на інтонаційний матеріал «з урахуванням загальноприйнятого у філософії та психології та адаптованого музикознавством поділу простору та часу на реальний, перцептуальний та концептуальний»²⁷. Феноменологічний аналіз сфокусовано на інтонаційній концепції як окремого твору, так і узагальненні їх в інтонаційній концепції всієї творчості композитора, певного хронологічного періоду, національної композиторської школи чи конкретного етносу.

Звернення в музикознавчій науці до використання «концепту» аргументовано «культурологічною орієнтацією сучасного музикознавства» й «активізацією міждисциплінарних зв'язків» (Ю. Чекан), що, знову ж таки, засвідчує аналогічність іншим сферам

²³ Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Київ, 2001.

²⁴ Чекан Ю. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Київ, 2010.

²⁵ Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Київ, 2003.

²⁶ Чекан Ю. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Київ, 2010. С. 10.

²⁷ Там само. С. 15.

Світлана Василик

гуманітаристики еволюційні процеси²⁸. Отже, дослідження концептів як вузлових смислоутворювальних компонентів концепції творчості систематизує уявлення про ідіостиль композитора, його (композитора) роль та місце в історії музики.

Уперше використання терміна «концепт» в українському музикознавстві обґрунтувала В. Марік у дисертаційному дослідженні «Явища концепту та концептосфери в музичному мистецтві: до проблеми вічного образу» (Одеса, 2008). На думку дослідниці, «вербалізованість» концепту ставить під питання доцільність використання терміна в музикознавчому полі як опосередковано пов'язаного з музикою. Аргументом тут виступає властивість чи, радше, взаємопов'язаність між культурним і художнім концептами. «Вербалізованість культурного концепту реалізується в музиці у вигляді програмності як умови його репрезентації»²⁹, тобто програмність у музиці – це ті культурні концепти, які композитор намагається реалізувати у своїй творчості. У своїх дослідженнях, на прикладі «вічних образів» Гамлета, Фауста, Дон-Жуана, В. Марік визначила комплекс музичних засобів виразності, через які ці образи транслюються в музичному просторі, причому велике значення щодо цього відіграла частота появи нових творів із втіленням того чи іншого культурного концепту та їх значущість у музичній культурі, дійшовши висновку, що «між різними композиторськими інтерпретаціями

²⁸ Щодо культурологічної орієнтації деякі аспекти викладено вище; що ж до міждисциплінарних зв'язків, то можна навести приклади зародження нових напрямів наукових дисциплін у середині існуючих, які набули чи набувають самостійного статусу, – компаративістика (порівняльне літературознавство), філософська компаративістика (порівняльна філософія), юридична компаративістика (порівняльне правознавство) тощо Власне у своїй докторській дисертації і наступній статті (Чекан Ю. Музикознавча компаративістика: від методу до науки. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Луцьк, 2012. Вип. 10. С. 6–18) Ю. Чекан й аргументував уведення терміна «музикознавча компаративістика».

²⁹ Марік В. Явище концепту в національному художньому мисленні. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 85 : Духовна культура України: традиції та сучасність. С. 68.

1.3. Використання поняття «концепт»...

“вічного образу” може виникнути інтонаційна, темброва, фактурна, жанрова та інша спадкоємність»³⁰.

Використання цієї ідеї для вивчення більш етнохарактерного матеріалу дозволило виявити глибші закономірності в семантичному полі української музично-поетичної творчості. Так, стосовно стрілецької пісні, можна вести мову про відомий концепт «журавлі», який має чітке національно-патріотичне забарвлення у творчості Б. Лепкого, та з плином часу трансформувався у концепт «реквієм», і вже в цьому сенсі реалізується у творчості українських композиторів (К. Стеценко, Л. Ревуцький). Більшості інтерпретацій «журавлів» притаманна імітаційна підголосковість, терцієве проведення мелодії, використання пунктирного ритму, вокалізація окремих складів, підкреслення кульмінації пустими квінтами й октавами для констатації ключового значення «умру». Відтак В. Марік має абсолютну рацію у використанні програмності для втілення культурного концепту в музиці.

Проаналізувавши дослідження лінгвокультуролога С. Воркачова, В. Марік дійшла висновку, що властива концепту образна складова відрізняє його від поняття подібно як звук відрізняється від слова, як багатозначність, безмежність (концепту) від чітко окресленої думки (поняття). А отже, ці якості концепту (сміслова й образна багатозначність) можуть бути смислопокладаючими чи смислоосягаючими в методології музичної культури, бо як у музиці, так і в концепті тісно взаємодіють інтелектуальне й емоційне³¹.

Підсумувавши вищевикладене, зауважимо, що лінгвокультурологічний підхід у дослідженні концепту є дієвим (функціональним) у літературі, мистецтві, музиці, які є складовими метасистеми культури. Концепт як музикознавча категорія впорядковує багатозначність інтонаційної картини світу, сприяє розкриттю особливостей окремих творів, явищ чи процесів в історії музики, дозволяє виробити поняттєво-категоріальний апарат і відповідну методологію для емпіричного й теоретичного досліджень у жанрово-стилістичній та історичній площині культури.

³⁰ Там само.

³¹ Там само. С. 73–74.

Розділ 2.
ВИЯВИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ
ТВОРЧОСТІ

Ірина Горбунова

2.1. СУЧАСНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВЧОГО ПРОЧИТАННЯ ТРЕТЬОЇ СИМФОНІЇ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО: порівняльний аналіз двох авторських редакцій твору

Одним з фундаторів української музики ХХ ст. і одним з тих, хто вписав її у європейський контекст, є Борис Миколайович Лятошинський. В історії світової культури це постать такого самого масштабу, що й фігури Д. Шостаковича, Б. Бартока, К. Шимановського, А. Онеггера та інші. Творче формування вітчизняного митця припало на вкрай напружену і драматичну добу як з погляду незворотних соціальних змін (з яких найвизначнішою для подальшого ходу світової історії став більшовицький переворот), так і в культурно-мистецькому плані (початок самостійного творчого шляху композитора, як зазначила М. Копиця, «співпадає з періодом народження і становлення мистецтва українського Відродження»¹). І, оскільки Б. Лятошинський був митцем, чуйним до етично-психологічних проблем часу, то, природно, що його творчість зазнала складної і яскравої еволюції, кожний етап котрої позначений новаторськими пошуками і відображає руйнацію старого та народження нового.

З огляду на соціально-політичні реалії історичного періоду, на який припала значна частина творчого шляху Б. Лятошинського, – доби тоталітаризму, – не дивно, що найвизначніші здобутки композитора зазнали немало безпідставних звинувачень у «формалізмі», «буржуазно-індивідуалістичному урбанізмі»

¹ Копиця М. Драматургічні колізії симфоній Бориса Лятошинського. Навчально-методичний посібник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. С. 17.

2.1. Сучасні аспекти музикознавчого прочитання 3-ї симфонії Б. Лятошинського...

тощо. Зокрема, сучасному музичному загалу вже відомо про розправу, вчинену над Третьою симфонією Б. Лятошинського відразу після прем'єри твору 1951 року, в рамках пленуму Спілки композиторів України. Тривалий час після вказаних подій «табу» на цю тему виходило як від офіційної влади, представники якої прагнули назавжди «поховати» перший варіант Симфонії, так і від рідних та близьких композитора, котрі намагалися вберегти його від нових принижень і потрясінь. За радянських часів партитура першої редакції лежала в столі автора, потім – у сховищі архіву; водночас, друга, «офіційно дозволена» редакція Симфонії звучала в концертних залах, на радіо, тож саме про неї (здебільшого) писали музикознавці.

За доби Незалежності України стали доступними нові матеріали, такі, як рукописи першої і другої редакцій, стенограми пленарного засідання Спілки композиторів України в жовтні 1951 року, епістолярна спадщина Б. Лятошинського (зокрема його листи до Р. Глієра), що зобов'язує як виконавців, так і науковців до «зламу» застарілої тенденції інтерпретування Третьої симфонії Б. Лятошинського майже виключно у другій редакції. Нині існує низка статей українських музикознавців, де Симфонію розглядають під більш сучасним кутом зору.

У річищі новітніх наукових тенденцій знаходиться й пропонуване дослідження, актуальність якого зумовлена необхідністю виробити і ствердити оновлений погляд на колізії одного з найвизначніших опусів вітчизняної симфонічної музики ХХ ст. Досягти вказаної мети авторка намагатиметься через докладний порівняльний музикознавчий аналіз текстів першої і другої авторських версій твору (партитур і клавірів). Досліджуватимуться концептуальні зміни й відповідні до них розбіжності музичного втілення у двох редакціях симфонії, а також передумови соціально-політичного характеру, що призвели до них.

Ще за життя Б. Лятошинський був долучений радянськими музикознавцями, починаючи з І. Белзи, «до числа видатних майстрів радянської музичної культури»², а одразу після смерті – до

² Белза І. Б. М. Лятошинський. Майстри мистецтва України. Київ : Мистецтво, 1947. С. 7.

Ірина Горбунова

пантеону її класиків. За нинішніх часів усе глибшає серед дослідників творчості вітчизняного митця, а також серед виконавців і слухачів його музики, розуміння постаті Б. Лятошинського як художника всеслов'янського, загальноєвропейського і, навіть, світового масштабів.

Творчий шлях композитора, за визначенням М. Копиці, охоплює «більш ніж півстоліття, яке увібрало безліч драматичних і суперечливих історичних подій»³, адже перший твір (Юнацький струнний квартет) датовано 1914, а останній, 70-й опус (симфонічна «Урочиста увертюра»), – 1968 роком. Доробок композитора, за цей достатньо тривалий період, вийшов вельми різноманітним із жанрової точки зору: він охоплює 2 опери; 5 симфоній і низку 1-частинних симфонічних творів – увертур, поем, балад; камерно-інструментальні твори, зокрема 5 струнних квартетів і 1 фортепіанний, 2 інструментальні тріо; фортепіанні твори; камерно-вокальні твори; хорові твори, у т. ч. кантати; обробки народних пісень; музику до драматичних вистав і кінофільмів.

Щодо стилістики, то творча палітра Б. Лятошинського також украй різноманітна: мабуть, у жодного з українських митців того часу не було такого інтенсивного пізнання і засвоєння полярно протилежних музичних систем, опанування різних засобів багатопланової сучасної музичної мови в напрацюванні власної манери висловлювання, як у нього. Творчі пошуки Б. Лятошинського перебувають цілком у річищі загальних процесів європейської музики, у якій початок ХХ ст. знаменує кінець класико-романтичної епохи. Від універсальності й «космополітизму» мистецтво, зокрема музика, переходить до плюралізму стильових напрямків, національних стилів тощо, тож найчастіше у творчості одного композитора, навіть в окремому творі, спостерігаємо кілька стильових впливів⁴.

Так, А. Плоткіна⁵ вважає, що на першому етапі формування стилю Б. Лятошинського, у 1910-ті роки, найбільший вплив

³ Копиця М. Драматургічні колізії симфоній Бориса Лятошинського. С. 17.

⁴ Кушнірук О. Український імпресіонізм. *Музика*. 1995. № 2. С. 22–23.

⁵ Плоткіна А. Стильові особливості циклу «Відображення» Б. Лятошинського. *Культура України*. Харків, 2011. Вип. 32. С. 274–280.

2.1. Сучасні аспекти музикознавчого прочитання 3-ї симфонії Б. Лятошинського...

на нього справила естетика пізнього романтизму О. Скребіна і С. Рахманінова, а також символізму й експресіонізму. Це стало підґрунтям, на якому в 1920-х роках у Б. Лятошинського затверджується експресивно-психологічний реалізм (за В. Клином ⁶), характерний для його зрілого стилю. Про імпресіоністські тенденції в музиці Б. Лятошинського пише В. Самохвалов ⁷. Нарешті, у деяких опусах Б. Лятошинського 1920-х років («Увертюра на чотири українські народні теми», опера «Золотий обруч» тощо), проявляються дуже типові для нього неофольклористичні тенденції, такі, як органічний синтез народної і професійної музики, надалі – принцип органічного поєднання різнонаціонального фольклорного матеріалу, як в епічній «Слов'янській симфонії» № 5 (1965–1966).

Загалом дослідники сходяться на тому, що індивідуальна творча манера Б. Лятошинського цілком сформувалася вже в 1920-ті роки, і певні стабільні, інваріантні її риси зберігалися протягом усього його творчого шляху. Так, Є. Харченко ⁸ вбачає в деяких ранніх фортепіанних творах Б. Лятошинського, зокрема в циклі «Відображення», прояви симфонічного мислення, особливо характерного для зрілого стилю Б. Лятошинського, наприклад, безперервний розвиток однієї образно-драматургічної лінії. О. Ковальська-Фрайт ⁹ зауважила в ранніх фортепіанних творах композитора прояви зрілого композиційно-драматургічного принципу монотематизму: контрастні образи проростають з початкової короткої, афористичної теми, як це відбувається і

⁶ Кли́н В. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977). Київ : Наукова думка, 1980. 315 с.

⁷ Самохвалов В. Про імпресіоністські тенденції в музиці Б. Лятошинського. *Музичний світ Бориса Лятошинського*. Київ : Центрмузінформ, 1995. С. 19–25.

⁸ Харченко Є. Фортепіанний цикл «Відображення» Б. М. Лятошинського. Питання виконавства: новий погляд. *Науковий вісник НМАУ. Маловідомі та забуті сторінки музичної історії України*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. Вип. 55. С. 131–142.

⁹ Ковальська-Фрайт О. Символістські тенденції у програмних фортепіанних творах Ф. Якименка та Б. Лятошинського. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2009. Вип. 3. С. 188–199.

Ірина Горбунова

в зрілих творах, зокрема й у Третій симфонії. Афористичність надалі не входить у число основних рис стилю Б. Лятошинського, але в разі потреби композитор створює надзвичайно короткі і емні теми-символи, як-от теми добра і зла в Третій симфонії. Таким чином, риси зрілого стилю Б. Лятошинського були сформовані вже в опусах 1920-х років на всіх рівнях: музичного мислення, образності, структури, драматургії, типу тематизму.

Окрім власне композиторської, Б. Лятошинський вів ще багато видів музичної діяльності. Значною за масштабом є робота митця з оркестрування великих полотен інших композиторів, а саме: М. Лисенка (опери «Тарас Бульба» й «Енеїда»), Р. Глієра (опера «Шахсенем», балети «Червоний мак» і «Комедіанти», Концерт для скрипки з оркестром), Ц. Пуні (балет «Єсмеральда»). Як педагог, професор Київської консерваторії, він створив власну композиторську школу, виховав цілу плеяду всесвітньо відомих композиторів; серед його учнів – Л. Грабовський, Є. Станкович, В. Сильвестров, Л. Дичко, І. Шамо, І. Карабиць, В. Годзяцький. Б. Лятошинський запам'ятовувався сучасникам і як диригент.

Музично-громадська діяльність митця позначена чесністю і безкомпромісністю, максимально можливими для тієї доби. З огляду на це, за життя композитора і після його смерті було подвійне ставлення і до нього, і до його творчості з боку радянських можновладців. Формально ряд опусів Б. Лятошинського були належно вшановані: за життя він удостоєний Сталінської премії СРСР (1946), Державної премії СРСР (1955), помертню – Державної премії УРСР ім. Т. Шевченка (1971). Двічі композитора нагородили орденом «Знак пошани» (1938, 1955), а згодом – орденом Трудового Червоного Прапора і орденом Леніна; незадовго до смерті (1968) йому присудили звання народного артиста УРСР.

З іншого боку, оскільки «вже в кінці 20-х років влада розпочала спрямовану атаку утиску українських митців»¹⁰, Б. Лятошинського було неодноразово публічно «бито» за його небажання притримуватися офіційних більшовицьких теорій «соцреалізму», «народності», «доступності для широких мас» тощо («не

¹⁰ Копиця М. Драматургічні колізії симфоній Бориса Лятошинського. С. 20.

2.1. Сучасні аспекти музикознавчого прочитання 3-ї симфонії Б. Лятошинського...

рятувало» і те, що інколи композитор був змушений писати «ідеологічно витримані» твори, такі, як опера «Щорс» і кантата «Жовтень»). На користь того, що Б. Лятошинський, будучи людиною могутнього таланту, знав і умів набагато більше за своїх посередніх, але партійних критиків, виразно промовляє хоча б таке свідчення Є. Станковича про свого Вчителя: «Вже тоді відчувалося, що Лятошинський – фігура в музичному мистецтві надзвичайно поважна. Він просто вражав своєю колосальною музичною ерудицією, якнайширшим знанням стосовно минулого і сьогодення. <...> Читав з листа будь-яку партитуру ХХ ст. будь-якої складності»¹¹. Понад усе прагнучи бути правдивим музичним літописцем своєї неоднозначної, суперечливої доби, Б. Лятошинський писав музику складну і за формою, і за змістом, і принципово не опускався до примітиву, чого б від нього не вимагали тодішні «музичні вояводи».

Творча постать Б. Лятошинського не лише віддзеркалює становлення вітчизняної композиторської школи в першій половині ХХ ст., але й визначає основні тенденції її розвитку на наступних етапах, аж до нинішнього часу. Ім'я українського класика традиційно пов'язане з масштабними, монументальними музичними полотнами. Як Л. Бетховен, П. Чайковський і Д. Шостакович, Б. Лятошинський сприймається насамперед як визначний композитор-симфоніст. В. Самохвалов називає його «одним з фундаторів симфонічної музики й симфонізму в Україні»¹², адже Перша симфонія композитора, написана в 1918–1920 роках, разом з Першою симфонією Л. Ревуцького (також учня Р. Глієра), започаткувала українську симфонічну музику ХХ ст. Згодом Б. Лятошинський заснував і утвердив в українській музиці тип конфліктно-драматичного симфонізму; першим його прикладом, за М. Гордійчуком¹³, є Друга симфонія, а зразком цілком

¹¹ Дьячкова Е. и др. Отмечая 100-летие со дня рождения Б. Н. Лятошинского. Свидетельствуют ученики. *Музыкальная академия*. 1996. № 1. С. 28.

¹² Самохвалов В. Черты музыкального мышления Б. Лятошинского. Київ : Музична Україна, 1970. С. 6.

¹³ Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. Київ : Музична Україна, 1969. 427 с.

Ірина Горбунова

скристалізованим – Третя. М. Копиця, розглянувши симфонічну творчість Б. Лятошинського в ширшому, загальноєвропейському і загальносвітовому, контексті, поставила українського митця на рівень з А. Онеггером, М. Мясковським, Д. Шостаковичем, А. Хачатуряном та іншими, тобто з композиторами, які «фундували сучасну симфонічну школу»¹⁴.

Природно, що наукові інтереси дослідників творчості Б. Лятошинського, починаючи з І. Белзи, найчастіше зосереджені на великих творах композитора; і показово, що його опуси будь-якого жанру – опери, кантати, камерно-інструментальні ансамблі, навіть твори малих форм – розглядають зазвичай саме крізь призму симфонізму. Так, Н. Запорожець зауважила: «Попри жанрову різноманітність його творчості, Лятошинський насамперед симфоніст»¹⁵. Іще конкретніше висловився В. Самохвалов: «До якого б жанру не звертався Лятошинський – в усьому відчувається симфонічність його мислення»¹⁶; отже, дослідник фактично ототожнив музичне мислення композитора із симфонізмом. Приміром, розмірковуючи про інший, важливий, спосіб музичного мислення Б. Лятошинського – поліфонічний, В. Самохвалов наголосив на підпорядкуванні останнього симфонічному мисленню.

Третя симфонія заслужено посідає вагоме і почесне місце в українській музикознавчій літературі, присвяченій творчому доробку Б. Лятошинського і конкретно його симфонічній творчості. Як було зауважено, цей опус – яскравий репрезентант конфліктно-драматичного типу симфонізму, котрий, на думку дослідників, є для Б. Лятошинського провідним (що цілком природно, оскільки в сучасному композиторові тоталітарному суспільстві взаємини особистості – особливо інтелектуальної і творчої – з навколишнім світом стали гранично драматичними і конфліктними). Музикознавці, зокрема В. Самохвалов і М. Ко-

¹⁴ Копиця М. Драматургічні колізії симфоній Бориса Лятошинського. С. 10.

¹⁵ Запорожець Н. Б. Лятошинский. Москва : Сов. композитор, 1969. С. 29.

¹⁶ Самохвалов В. Борис Лятошинский. Творческие портреты украинских композиторов. Київ : Музична Україна, 1981. С. 29.

2.1. Сучасні аспекти музикознавчого прочитання 3-ї симфонії Б. Лятошинського...

пиця, відзначають наявність усіх провідних ознак цього типу симфонізму – тематична єдність циклу, наскрізний розвиток тематизму з його обов'язковим якісним перетворенням, превалювання розробковості над експозиційністю при збереженні архітектонічної стрункості сонатної форми і циклу загалом – у більшості симфоній Б. Лятошинського. Беззаперечно до типу симфонії-драми дослідники відносять його Другу, Третю і Четверту симфонії. Першу зазвичай розглядають як «ранню, здебільшого експериментальну»¹⁷, однак визнають, що в ній уже «намічаються деякі основні шляхи драматизації й героїзації образних сфер»¹⁸. Зовсім особіно науковці ставлять останню, П'яту («Слов'янську»), симфонію, бо вона репрезентує епічний тип симфонізму в доробку композитора, а отже, «ані за задумом, ані за характером образності не схожа на жодний з попередніх творів Лятошинського»¹⁹.

Однак і в цій симфонії, на думку музикознавців, епос не виключає драму. Зокрема, М. Копиця наголосила, що світова гуманітаристика вже давно розуміє епос як драму цілого народу на значних історичних етапах його розвитку. Конкретно в образному строї П'ятої симфонії Б. Лятошинського В. Самохвалов відзначив героїку і світлу лірику, гумор і фантастику; і, за його думкою, «звідси поєднання позаособистісної епічної образності з напружено-динамічним типом драматургії»²⁰. Натомість Третя симфонія, при домінуванні в ній драматичного начала, містить також епіко-героїчний елемент, оскільки серед усіх симфоній-драм Б. Лятошинського є найбільш «надособистісною», будучи присвячена конкретній історичній події ХХ ст. – Другій світовій війні, і втілюючи боротьбу та прагнення не особи, але народу і людства. М. Копиця визначила твір, з історико-соціального погляду, як «монументальну симфонію-епопею»²¹, «драматичну

¹⁷ Самохвалов В. Черты симфонизма Б. Лятошинского. Київ : Музична Україна, 1977. С. 133.

¹⁸ Копиця М. Драматургічні колізії симфоній Бориса Лятошинського. С. 81.

¹⁹ Самохвалов В. Черты симфонизма Б. Лятошинского. С. 133.

²⁰ Там само.

²¹ Копиця М. Драматургічні колізії симфоній Бориса Лятошинського. С. 39.

повість-літопис»²². В. Самохвалов споріднює Третю симфонію Б. Лятошинського із Сьомою симфонією Д. Шостаковича, зокрема за яскравою контрастністю і конфліктністю музичних образів, за пафосом викриття сил зла, за вирішенням загальнофілософської проблеми добра і зла через більш конкретизовану колізію «мир переможе війну».

Таким чином, Третій симфонії, як уважає авторка розвідки, належить виняткове місце не лише в мистецькій еволюції Б. Лятошинського, але й історії вітчизняного симфонізму загалом. За вирішенням магістрального для творчості композитора конфлікту «особистість – дійсність», Третя симфонія, мабуть, є найбільш індивідуальною і неповторною, що цілком зумовлює найскладнішу «долю» цього опусу з-поміж інших симфоній митця.

З огляду на проблематику заявленої теми, ми вважаємо за доцільне простежити еволюцію вітчизняної наукової думки щодо трактування Третьої симфонії від радянської доби до часів Незалежності України.

Як було зазначено вище, виключно друга авторська редакція твору, – як єдина «легально дозволена» радянською владою і, відповідно, відома широкому музичному загалу, – є «героєм» більшості наукових розвідок радянського періоду, спеціально присвячених дослідженню Третьої симфонії Б. Лятошинського. Навіть у найповніших і найдокладніших аналітичних розвідках, таких, як брошура О. Шольп²³, статті М. Боровика²⁴, А. Дмитрієва²⁵, В. Кирейка²⁶, перша авторська версія не лише не досліджена і не порівнювана з другою, але, навіть, не згадана. Натомість у монографіях В. Самохвалова, присвячених Б. Лятошинському

²² Копиця М. Драматургічні колізії симфоній Бориса Лятошинського. С. 91.

²³ Шольп А. Третья симфония Б. Н. Лятошинского. Пояснение. Москва : Советский композитор, 1959. 23 с.

²⁴ Боровик М. Про індивідуальні стилі в українській радянській симфонічній музиці (Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, А. Штогаренко). *Сучасна українська музика*: зб. ст. Київ : Мистецтво, 1965. С. 48–69.

²⁵ Дмитриев А. Борис Лятошинский. Третья симфония. *55 советских симфоний*. Ленинград : Советский композитор, 1961. С. 104–115.

²⁶ Кирейко В. Третья симфония Б. Лятошинского. *Украинская советская музыка*. Киев : Советский композитор, 1960. С. 5–11.

2.1. Сучасні аспекти музикознавчого прочитання 3-ї симфонії Б. Лятошинського...

(див. вище), докладно розглянуто Третю симфонію, однак, знову ж таки, узято до уваги лише другу редакцію.

Виняток серед досліджень радянської доби становить, хіба що, аналітичний етюд М. Гордійчука, у якому дослідник не лише згадав першу редакцію, але й назвав критику на її адресу «в основі своїй несправедливою» і достатньо об'єктивно, для того часу, порівняв її з другою редакцією. Так, музикознавець відзначив, що «в ряді моментів ця редакція [друга. – І. Г.] виявилася досконалішою, зокрема щодо рельєфнішого спрямування драматургічного зламу в третій частині циклу введенням веснянкової мелодії»; але ж, на його думку, фінал у другій редакції, «в порівнянні з його первісним звучанням, де перемога світлих, урочистих образів випливала з принципу активного переборення гострих драматичних засад, вийшов у новій редакції надміру прямолінійним»²⁷.

Варто, однак, зазначити, що про існування першої редакції симфонії згадували деякі інші радянські музикознавці і певними «обмовками» засвідчували про приховану симпатію до неї. «В республіканській пресі їй було присвячено кілька різко критичних рецензій, що містили, поряд із правильними зауваженнями, багато несправедливих перебільшень»²⁸. «Однак, поряд з різким, несправедливим та огульним запереченням симфонії, музикантами було висловлено ряд цінних критичних зауважень, котрі допомогли композиторові в його подальшій роботі над симфонією і привели до створення її другої редакції»²⁹.

Злам радянської музикознавчої тенденції щодо тлумачення Третьої симфонії майже виключно у другій редакції, остаточно окреслився за часів «перебудови» (1985–1991). Так, стаття Ю. Малишева³⁰ містить не лише основні віхи «розправи» над першою редакцією твору, але й короткий огляд попередньої наукової літератури щодо нього. Останній унаочнює, як унаслідок одно-

²⁷ Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. С. 205.

²⁸ Бялик М. Симфония Б. Лятошинского. *Советская музыка*. № 2. 1957. С. 98.

²⁹ Запорожец Н. Б. Лятошинский. С. 96.

³⁰ Малышев Ю. Симфония о войне и мире. *Советская музыка*. 1987. № 8. С. 47–51.

бокого розгляду лише другої авторської версії симфонія майже перестала бути, у сприйманні наукового загалу і слухачької аудиторії, тим, чим вона була первісно задумана, – «симфонією про війну і мир». У книзі М. Копиці про симфонії Б. Лятошинського³¹ також наведено трагічну історію про долю, яка спіткала першу редакцію Третьої симфонії, хоча музикознавчого аналізу зазнала лише друга версія. Зауважимо, що в її ж більш пізньому, за часом, навчальному посібнику про симфонічну творчість Б. Лятошинського³² у викладенні матеріалу, звісно, відсутні «партійні» та «соцреалістичні» ідеологічні установки, але ж авторка, як і раніше, наголосила на пріоритеті розгляду Симфонії в другій редакції.

Тенденція до вивчення обох авторських версій твору, до їхнього порівняльного аналізу остаточно сформувалася за доби Незалежності України (з 1991 р.). За останні десятиріччя з'явилася низка музикознавчих розвідок, для яких характерний різноаспектний підхід до зазначеної теми. Так, у статті С. Бобринської Третю симфонію Б. Лятошинського розглянуто «в дзеркалі преси та критики», а отже, у джерелознавчому аспекті. Повністю навівши всі стенограми засідань СКУ і газетні статті (включно з емігрантськими) із цього питання, авторка дійшла висновку, що «зараз, знаючи всю криваву історію Третьої симфонії Лятошинського, ми вважаємо саме першу редакцію основною, правомірною і дійсною»³³. Джерелознавчий аспект порушено і в деяких інших розвідках, скажімо, у більш ранніх статтях М. Копиці³⁴, що базуються на листах Б. Лятошинського до Р. Глієра, і Д. Ка-

³¹ Копица М. Симфонии Б. Лятошинского. Эпоха, коллизии, драматургия. Київ : Музична Україна, 1990. 131 с.

³² Копица М. Драматургічні колізії симфоній Бориса Лятошинського. Навчально-методичний посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. 121 с.

³³ Бобринська Ф. Третя симфонія Лятошинського в дзеркалі преси та критики. *Науковий вісник НМАУ*. Київ : НМАУ, 2005. Вип. 43. Кн. 2. С. 209.

³⁴ Див. : Копица М. «...А когда воскресну – не знаю...». *Музыкальная академия*. 1996. № 1. С. 29–36; Копица М. Джерелознавчий аспект у вивченні спадщини Б. Лятошинського. *Музичний світ Бориса Лятошинського*. Київ : Центрумузінформ, 1995. С. 89–92; Копица М. Расправа над симфонией. *Всеукраинские ведомости*. 11 янв. 1995. С. 11.

2.1. Сучасні аспекти музикознавчого прочитання 3-ї симфонії Б. Лятошинського...

невської 35, у яких, знову-таки, на основі епістолярію розглянуто долі творів Б. Лятошинського (у т. ч. його Третьої симфонії) і Д. Шостаковича.

Я. Іваницька, у досить стислій, за обсягом, статті, здійснила текстологічний аналіз обох редакцій (нею розглянуто навіть ескізи основних тем твору в першій редакції) і, як висновок, наголосила, що не мала на меті «встановлення ієрархії версій», оскільки, на її думку, «обидві редакції мають право на існування»³⁶. Порівняльний текстологічний аналіз міститься також у статті Ю. Гожик, яка вважає, що «твір має відродитися у своєму первісному варіанті, як цього вимагає історична справедливість»³⁷.

На виконавському аспекті зосереджено проблематику статей М. Бялика³⁸ й А. Єфіменко³⁹; автор першої з них, більш ранньої за часом, навів історію виконання другої редакції під керівництвом Є. Мравінського в Ленінграді в 1954 році, другу ж статтю побудовано у формі інтерв'ю з диригенткою О. Линів про «презентацію» першої редакції твору в Німеччині у 2016 році.

Педагогічний аспект питання порушує Л. Скрипнік⁴⁰, наголосивши на виключній важливості викладання студентам Третьої симфонії Б. Лятошинського в обох авторських версіях за-

³⁵ Канєвська Д. Б. М. Лятошинський і Д. Д. Шостакович (до проблеми «Митець і влада»). *Теоретичні та практичні питання культурології*. Зб. наук. статей. Запоріжжя, 2000. Вип. 3. С. 26–34.

³⁶ Іваницька Я. Третя симфонія Бориса Лятошинського: текстологічний аналіз авторських редакцій. *Київське музикознавство*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. Вип. 5. С. 84.

³⁷ Гожик Ю. За вимогою історичної справедливості. *Музика*. 1997. № 1. С. 5.

³⁸ Бялик М. Лятошинский, Мравинский и др. *Музыкальная академия*. 1996. № 1. С. 39–43.

³⁹ Єфіменко А. Третя симфонія Бориса Лятошинського: Оксана Линів про перше виконання твору в Німеччині з Бамберзьким симфонічним оркестром. *Українська музика: наук. часопис*. Львів : ЛНМА ім. М. Лисенка. 2016. Ч. 2 (20). С. 101–114.

⁴⁰ Скрипнік Л. Третя симфонія Б. Лятошинського в ракурсі проблеми «митець і влада» (сучасні музикознавчі і педагогічні аспекти). *Музична україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури)*. Збірка тез Всеукраїнської науково-практичної конференції 15 лютого 2018 р., м. Дрогобич. Львів : Растр-7, 2018. С. 107–109.

Ірина Горбунова

для всебічного розуміння ними цього твору, а надто в контексті однієї з найважливіших проблем тоталітарної доби – дихотомії «митець і влада».

Отже, огляд музикознавчої літератури досить наочно доводить, що еволюція вітчизняної наукової думки щодо вивчення Третьої симфонії Б. Лятошинського є такою: від розгляду лише другої версії твору, зумовленого ідеологічними установками влади, за радянської доби – через «прийняття до відома» також і первісної авторської версії в роки «перебудови» – до всебічних і різноаспектних досліджень, котрі часто ґрунтовані на порівняльному аналізі двох редакцій, що мають місце за незалежної України. Пропонована робота має на меті доповнити і поглибити ті тенденції дослідження твору, що сформувалися в сучасному українському музикознавстві.

Симфонія № 3 *h-moll* – видатний опус Б. Лятошинського 1950-х років (1951 р., друга редакція – 1955 р.), що зазнав несправедливої критики, і, по суті, став одним з найвизначніших (і найбільш досліджених) творів української радянської музики, першим її значним досягненням у царині конфліктно-драматичного симфонізму. Композитор розкрив у ній – на рівні високих художніх узагальнень – гуманістичну ідею боротьби добра і зла; розвиток задуму проходить у характерному для Б. Лятошинського напруженому зіткненні й розвитку музичних образів великої драматичної сили.

У порівняльному аналізі загальної концепції циклу авторка приймає за «відправну точку» розгляд другої редакції, як «загальноновживаної» за більш ранніх, радянських, часів. Відповідно, ця частина розгляду ґрунтуватиметься на розвідках таких радянських музикознавців, як А. Дмитрієв, О. Шольп та інші.

Отже, «два образні світи симфонії – це сили миру і сили війни»⁴¹. Через весь цикл послідовно проведено ідею образної трансформації «лейтмотиву зла» – першої теми вступу I частини: лаконічна, різка, вагома, вона уособлює фатальне, грізне, вороже. Їй протиставлена друга тема вступу, глибоко людяна,

⁴¹ Самохвалов В. Борис Лятошинский. С. 30.

2.1. Сучасні аспекти музикознавчого прочитання 3-ї симфонії Б. Лятошинського...

жалібна, інтонаційно близька українській ліричній пісні «Журба за журбою» (за М. Гордійчуком⁴²). Образно протилежні теми характеризуються інтонаційною спільністю (м2 у другій – м7 у першій) і будуються «на аналогічних дисонуючих гармоніях»⁴³. Під час розвитку, особливо в розробці першої частини, єдність інтонаційного джерела виявляється дедалі більше і породжує особливу силу конфлікту в протиставленні двох тем-образів. У цьому полягає найвищий прояв принципу симфонізму.

Тема головної партії (*h-moll*) є музичним утіленням волі, енергії, мужності. Вона складається з кількох активних імпульсів у висхідному русі; короткі енергійні поспівки, часто синкоповані, проходять у швидкому темпі, перериваючись паузами. Процес експонування відразу ж змінюється процесом розробковості, що є основним, дієвим драматургічним засобом Б. Лятошинського.

Побічна партія (*Ges-es*) – своєрідна «автоцитата» теми Дажбога з опери «Золотий обруч» – має суворий, вольовий характер і символізує «духовну силу і мужність нашого народу»⁴⁴. Вона контрастує темі головної партії своєю дещо архаїчною епічністю, широкою наспівною мелодією, близькою до народних українських та російських пісень. Музикознавці доводять походження даної теми з різних витоків: від колядки (М. Гордійчук), знаменного розспіву (В. Кирейко, М. Копиця) і навіть від католицького хоралу (В. Довженко). Більш сучасне дослідження Я. Іваницької, засноване на аналізі авторських ескізів, виявляє, навіть, конкретне інтонаційне першоджерело теми – пісню «Ой, йшов Христос» зі збірки «Галицько-руські народні мелодії» (1908).

У розробці Б. Лятошинський застосовував, головним чином, імітаційні засоби поліфонічного розвитку, а також прийоми контрастної поліфонії, де кожний голос, за спостереженням М. Гордійчука, «пов'язаний з іншими ладо-гармонічними, інтонаційними, ритмічними, а основне – емоційно-смісловими зв'язками. В симфонії немає жодного такту музики, який би не

⁴² Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. С. 186–188.

⁴³ Дмитриев А. Борис Лятошинский. Третья симфония. С. 105.

⁴⁴ Кирейко В. Третья симфония Б. Лятошинского. С. 6.

впливав з інтонацій і ритмів основних тем-образів»⁴⁵. Свого найвищого прояву ці засоби досягають у кульмінації, де процес розвитку спрямований на граничне «озлоблення» першої теми вступу, яка звучить стретно в масштабно-ритмічному зменшенні, і водночас на експресивніше переосмислення другої теми вступу, що проходить у ритмічному, а потім у темповому збільшенні. Конфлікт з особливою силою виявляється через «оголення» спільного інтонаційного зерна тем вступу, при підкресленні протилежності образних сфер.

У репризі, яку можна назвати ще однією хвилею розробки, теми головної і побічної партій поєднано в контрапункті і викладено в головній тональності. У коді, ніби в напівзапитальній формі, звучить перша тема вступу.

II частина (*Andante*) – найбільш драматична, у ній глибоко виявлені почуття горя й скорботи. Водночас, як відзначає Н. Запорожець, вона «прекрасна за музикою» і «за витонченістю й колористичною вишуканістю оркестровки... є, певне, найкращою частиною всієї симфонії»⁴⁶.

Основна тема цієї частини виникає з трансформованих інтонацій другої теми вступу (*d-moll*). В її розвитку важливу функцію виконують і видозмінені інтонації першої теми вступу, з них сформовано короткий остинатний мотив, який спочатку звучить лише як тло для основної теми. Однак, розвиваючись, цей мотив обвивається імітаціями та підголосками, ускладнюється його гармонічна тканина, у якій переважають обернення великого септакорду. І коли музика досягає гранично трагедійного піднесення, інтонації теми побічної партії I частини вносять «розрядку», звучання стає вольовим і урочистим. Однак поява теми «народної сили» в другій частині – лише короткий епізод, і в репризі знову звучать скорботні мотиви основної теми.

III частина (Скерцо) побудована на протиставленні двох тем-образів. Перша (головна партія, *fis-moll*) є гротескною трансформацією першої теми вступу, зловісний активно-дієвий характер

⁴⁵ Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. С. 206.

⁴⁶ Запорожець Н. Б. Лятошинский. С. 104.

2.1. Сучасні аспекти музикознавчого прочитання 3-ї симфонії Б. Лятошинського...

якої ще більше загострюється. Друга (побічна партія, *F-dur*) – лірична, ніжна і світла, як весняна мрія, – тема, котру ряд дослідників (М. Гордійчук, В. Кирейко, М. Боровик) асоціюють зі старовинними українськими веснянками. Ця тема, варіаційно розвиваючись, пронизує середній, розробковий, розділ Скерцо. У репризі ж побічну партію скерцо замінено на побічну партію I частини; вона поліфонічно поєднана з головною, причому світлий мотив – переважає, зловісний – поступово затихає.

IV частина (Фінал) стверджує оптимістичне начало; за О. Шольп, вона, загалом, є епілогом, «у якому, по суті, вже немає місця для нової стадії драматургічного розвитку»⁴⁷. Насамперед у головній партії фіналу (*D-dur*) докорінно переосмислено тему зла зі вступу, яка набуває значення урочистого заклику. Побічна партія (*g-moll*) дуже близька до ліричної веснянкової теми скерцо, але звучить широко, велично, радше епічно. Невелику розробку Фіналу засновано на темі головної партії і витримано в тому самому емоційному ключі; репризу побудовано на неухильному динамічному зростанні. Кода є логічним висновком твору, в ній сконцентровані сила, могутність, урочистість та велич. Вона починається дзвоною темою головної партії фіналу, до якої поступово приєднуються теми побічної партії I частини (тема «народної сили») і побічної партії Фіналу.

Дослідники радянської доби, які вивчали твір лише у другій його редакції, дійшли висновку, що за філософською глибиною, гуманістичністю ідейно-образного змісту Третій симфонії Б. Лятошинського належить видатне місце, поряд із творами М. Мясковського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, у розвитку радянського симфонізму. В українській радянській музиці традиції симфонізму Б. Лятошинського, що чітко окреслилися в Третій симфонії, стали визначальними і для його подальшої творчості, і для багатьох композиторів молодшої генерації, зокрема Ю. Іщенка та Є. Станковича.

За нинішніх часів беззаперечно визнано, що «Третя симфонія Бориса Лятошинського формувалася в епоху, коли митець та

⁴⁷ Шольп А. Третья симфония Б. Н. Лятошинского. С. 21.

Ірина Горбунова

його твори повністю залежали від заідеологізованого суспільства. Сьогодні музикознавці об'єднуються метою дійти істини і встановити історичну справедливість. А для цього необхідно звернутися до першоджерел»⁴⁸. При аналізі першої, авторської, редакції твору послуговуються рукописними клавiром⁴⁹ і партитурою⁵⁰, а також стенограмами Пленумів СКУ⁵¹. Вище було зазначено, що вказаними матеріалами послуговувалися такі дослідники новітніх часів, як Ю. Гожик і Я. Іваницька, котрі здійснили порівняльний текстологічний аналіз обох редакцій; на цих розвідках базуватиметься наш подальший аналіз.

Б. Лятошинський жив і працював у складній атмосфері тоталітарного режиму, коли влада, створюючи міф про щасливий радянський народ, жорстко карала все, що в нього не вписувалося, у т. ч. витвори мистецтва. Останні дослідники вимушено оцінювали крізь призму псевдотеорій народності, партійності, космополітизму, формалізму, нав'язаних панівною ідеологією. Відтак у системі тоталітарного режиму першорядного значення набула проблема «митець і влада». Розвиток особистості в умовах неволі, постійне цькування найталановитіших, обдарованих людей (аж до фізичного знищення) створили специфічні передумови для творчого виразу митців.

Світогляд Б. Лятошинського сформувався в період розпаду Російської імперії, «на її уламках»; вихований в умовах вільнодумства, композитор належав до кола інтелігенції «чеховського типу», для якої була характерна неспроможність іти на компроміси ні з владою, ні зі своїм мистецьким сумлінням, попри всю складність життєвих обставин. Як наслідок, найкращі симфонічні й оперні полотна Б. Лятошинського незмінно відштовхував

⁴⁸ Іваницька Я. Третя симфонія Бориса Лятошинського: текстологічний аналіз авторських редакцій. С. 81.

⁴⁹ Лятошинський Б. Клавiр Третьої симфонії. Рукопис. ЦДАМЛМУ. Ф. 181. Оп. 1. Од. зб. 10. 41 с.

⁵⁰ Лятошинський Б. Партитура Третьої симфонії. Рукопис. ЦДАМЛМУ. Ф. 181. Оп. 1. Од. зб. 8. 120 с.

⁵¹ Стенограми VI Пленуму правління Спілки композиторів України 15–26 жовтня 1951. ЦДАМЛМУ. Ф. 661. Оп. 1. Од. зб. 126, 134; Стенограми XII Пленуму СКУ 24 грудня 1955. ЦДАМЛМУ. Ф. 661. Оп. 1. Од. зб. 245.

2.1. Сучасні аспекти музикознавчого прочитання 3-ї симфонії Б. Лятошинського...

конформізм епохи: їх історії схожі з історіями Шостої симфонії М. Мясковського або опери «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича. Особливої критики у формалізмі зазнали опера «Золотий обруч», Друга і Третя симфонії.

Як відомо, прем'єра Другої симфонії Б. Лятошинського мала відбутися 1937 року в Москві, у концерті з творів українських композиторів, однак концерт скасували у зв'язку зі смертю С. Орджонікідзе. Проте твір спочатку розгромили оркестранти на публічному обговоренні після репетиції оркестру (суто радянська, тоді тільки «нововинайдена» форма критики), а потім – у статті Д. Житомирського, у газеті «Музыка» (1937, № 2): «Друга симфонія Лятошинського, незважаючи на внутрішню складність і помпезність звучання, справляє враження вкрай пустого, надуманого твору...»⁵². Надалі Б. Лятошинський двічі домігся виконання Симфонії, але після авторського концерту в Києві (1948) твір остаточно отримав тавро антинародного й формалістичного. Отже, за життя композиторові вже не довелося його почути.

Щодо написаної раніше опери «Золотий обруч», то ось який відгук про неї залишив А. Штогаренко в газеті «Советское искусство» (24 апреля 1948): «Опера Лятошинського “Золотий обруч” позбавлена наспівності, виразності, її вокальні партії майже неможливо виконати...»⁵³.

Аналогічна, якщо не гірша, трагічна доля спіткала і Третю симфонію.

Формування задуму твору належить до передвоєнного 1940 року; 1948 став роком закінчення Симфонії в клавірі. Виконання твору в першій редакції (котрій передував епіграф «Мир переможе війну») відбулося 15 жовтня 1951 року, в дні пленуму СКУ, і то майже нелегально: секція симфонічної музики СКУ не рекомендувала твір до виконання, а диригент Н. Рахлін спромігся зіграти Симфонію вдень, у години, відведені для репетицій. Однак інформація про «підпільну» прем'єру розійшлася так широко, що зал філармонії заледве вмістив усіх бажаючих послуха-

⁵² Цит. за : Копица М. «...А когда воскресну – не знаю...». С. 30.

⁵³ Там само.

Ірина Горбунова

ти новий твір, і, як свідчили очевидці, після виконання композиторів аплодували стоячи.

На обговоренні Симфонії в рамках пленуму, за записами зі стенограм, композитора звинуватили в «абстрактному розумінні боротьби за мир», «порочності» концепції Симфонії, «відвертому поверненні до формалістичних елементів», «вульгарному трактуванні національного як інтернаціонального» тощо; зрештою, Т. Хренников підсумував, що твір усіх «убив своїм викликом радянській естетиці»⁵⁴. Подібні формулювання надалі перейшли до публікацій у пресі: так, В. Довженко⁵⁵ звинуватив Б. Лятошинського в тому, що він зобразив війну недостатньо естетично, використавши дисонантні звукосполучення; що тема народу дуже архаїчна й нагадує католицький хорал тощо; справжній же метод боротьби за мир охарактеризовано в статті цитатами з доповіді «видатного миролюбця» товариша Берії. Як наслідок, Симфонію було піддано ostracizmu, і взагалі виконання музики Б. Лятошинського надалі не заохочувалося. І ще довго серед дослідників творчості композитора зберігалася думка, що Б. Лятошинський сам визнав невдалою свою першу редакцію Симфонії.

Листи до Р. Глієра розкривають правдиве ставлення Б. Лятошинського до першої редакції, зокрема, композитор писав: «Я все ще неспроможний дістати з шафи цю нещасну партитуру; хоча я розумію, що треба щось із нею робити, але продовжую вважати, що це найкращий мій твір»⁵⁶. Щодо «треба щось із нею робити» перед композитором стояла дилема: скористатися порадою Д. Шостаковича нічого не переробляти і років через десять показати твір в іншому місті, або рекомендацією Р. Глієра змінити фінал. Як відомо, «переміг» Р. Глієр, після чого тривалий час право на життя мала тільки друга редакція, яка вперше прозвучала в інтерпретації Є. Мравінського 1955 року в Ленінграді.

⁵⁴ Стенограми VI Пленуму правління Спілки композиторів України 15–26 жовтня 1951. С. 409.

⁵⁵ Довженко В. Порочное произведение. *Радянське мистецтво*. 21.11.1951.

⁵⁶ Лятошинський Б. Епістолярна спадщина : у 2 т. / упоряд. і вст. ст. М. Копиці. Київ, 2002. Т. 1. С. 422.

2.1. Сучасні аспекти музикознавчого прочитання 3-ї симфонії Б. Лятошинського...

Перша спроба відновити первісний авторський задум, як свідчить Ю. Гожик ⁵⁷, відбулася в грудні 1991 року під керуванням І. Блажкова. Попередньо диригент порівняв партитури першої і другої редакцій, виявивши значну розбіжність фіналів. У такому вигляді Симфонію і було представлено у філармонічному концерті: відомі з другої редакції перша, друга й третя частини і новий фінал.

Наступне виконання твору в першій редакції мало прозвучати в день відкриття Київ Музик Фесту 1993 року, однак диригент В. Кожухар в останній момент відмовився. Нарешті, 1995 року Національний симфонічний оркестр під орудою В. Сіренка зіграв Симфонію у версії І. Блажкова. Згодом фінал твору в першій редакції було надруковано.

Коли музикознавці-джерелознавці дослідили рукописи партитури і клавiру докладніше, порівняльний текстологічний аналіз виявив більш суттєві розбіжності. Так, перша частина залишилася майже недоторканою, лише в передикті до репризи дещо змінено оркестровку. У другій частині скорочення вже стосуються музичного тексту: прибрано кілька тактів у вступі і репризі, а також набагато важливіший епізод після кульмінації – канонічний виклад початкової теми середини у струнних і фагота.

Найбільш заплутана історія зі скерцо Симфонії: порівняльний аналіз партитур обох редакцій, визнає Ю. Гожик, виявив їхню абсолютну ідентичність, однак з доповіді П. Козицького ⁵⁸ довідуємося, що Б. Лятошинський не лише написав новий фінал Симфонії, але й «докорінно переробив» другу і третю частини. Отже, доля «автентичної» партитури скерцо досі невідома, і дослідники звернулися до порівняння клавiрів: так, Я. Іваницька ⁵⁹ переконливо довела, що в рукописному клавiрі перші три частини належать до першої редакції, бо датовані 1948 роком, а фінал – уже до другої, оскільки датований 1954 роком, та ще й написаний на іншому папері.

⁵⁷ Гожик Ю. За вимогою історичної справедливості.

⁵⁸ Стенограми XII Пленуму СКУ 24 грудня 1955.

⁵⁹ Іваницька Я. Третя симфонія Бориса Лятошинського: текстологічний аналіз авторських редакцій.

Ірина Горбунова

На перший погляд, переробка скерцо має вигляд перекомпо-нування матеріалу – композитор дещо скоротив, дещо додав, однак наявні і глибші, концепційні зміни. Так, автор спростив тему побічної партії, зберігши основні інтонації та фактуру і водночас наблизивши її до фольклорного веснянкового зразка, як того вимагали тогочасні більшовицькі уявлення про «народність»: мелодична лінія стає більш простою, мінлива метрика змінюється на чітку дводольність, хроматизована ладова основа – на діатонічну. До речі, Я. Іваницька вважає, що, унаслідок таких змін, тема відходить від веснянкової жанрової моделі й наближається до моделі жартівливої пісні (ближчої до семантики скерцо), на що вказують діатоніка, секвенційність, чітка ритмоформула тощо. Крім того, у другій редакції ця тема розвивається більш масштабно, що збільшує питому вагу «позитивної» образності в частині. У розробці, навпаки, знято великий драматургічно важливий уривок, де тему побічної партії витіснили тема головної партії й перша тема вступу до I частини (лейтмотив зла), що, звісно, свідчило не на користь перемоги світлого начала.

І найважливіше: в другій редакції, у репризі скерцо, як було вказано, проведено тему побічної партії з першої частини. На думку Н. Горюхіної, «основна дійова сила, що перемагає в грандіозних зіткненнях сил руйнування та творення»⁶⁰, введення якої остаточно припиняє розвиток теми злих сил та зумовлює новий, «оптимістичний» фінал. Зовсім інше, «відкрите» вирішення конфлікту в першій редакції – саме через відсутність названої теми.

Найбільших переробок зазнав фінал, бо його тематизм докорінно змінено. Експозицію майже повністю перероблено: тема головної партії, зберігаючи інтонаційні обриси першого варіанта, набуває більш світлого забарвлення з огляду на зміни напружених альтерованих гармоній на фанфарні акорди *D-dur*; сполучна партія, що в першій версії є розробкою інтонацій головної, у другій редакції побудована на загальних формах руху. Зоною найвищої напруги четвертої частини Симфонії в першій редакції була

⁶⁰ Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Київ : Музична Україна, 1973. С. 288.

2.1. Сучасні аспекти музикознавчого прочитання 3-ї симфонії Б. Лятошинського...

лірико-драматична побічна партія, тема якої «запозичена» автором з його «Слов'янського концерту»; натомість у другій редакції побічна партія є епічним варіантом веснянкової теми скерцо.

Розробки обох версій відрізняються своїми першими розділами, але не суттєво: і в першій, і в другій версіях використані інтонації головної партії. У репризі знято окреме проведення побічної партії, яке в першій редакції знаменувало перемогу сил добра; оскільки у другій версії цей драматургічний злам відбувався в скерцо, у новому фіналі він виявився непотрібним. Значно розбіжні коди обох версій: у першій редакції завершальний розділ побудовано на інтонаціях тільки двох тем – головної партії фіналу і побічної I частини, що уособлює собою духовну силу народу; в другій редакції Б. Лятошинський додав у поліфонічну тканину ще тему побічної партії фіналу, котрої в репризі цієї версії не було, що створює урочисто-епічне звучання. На завершення варто покликатися також на свідчення Я. Іваницької про те, що нею в архіві знайдено останній аркуш партитури в *h-moll* із проставленою рукою автора датою закінчення твору (16 серпня 1951 р.), однак стенограми свідчать про мажорне завершення першої редакції. Таким чином, Б. Лятошинський сам, ще до найпершого, розгромного обговорення Симфонії, визнав, що надто трагічне завершення не відповідає його епіграфу.

Надалі виявлені розбіжності загально-концепційного характеру «проілюструє» докладний порівняльний аналіз музичного тексту першої і другої авторських редакцій Третьої симфонії Б. Лятошинського (партитур і клавірів). Природно, особливу увагу буде приділено частинам, де зміни найбільш наявні, тобто скерцо і фіналу.

Нагадаємо, що найбільш «недоторканою» залишилася I частина (*h-moll*, сонатне *allegro* з повільним вступом, динамізованою репризою і кодою), як з концепційного, так і суто текстологічного погляду: музичні тексти в обох редакціях майже тотожні. Відтак докладний музикознавчий аналіз I частини, з огляду на тему, мету і завдання роботи, вважаємо зайвим. Нагадаймо лише, що з музично-драматургічної точки зору I частина циклу виконує функцію експозиції і зав'язки конфлікту. В ній викладено основ-

Ірина Горбунова

ний тематичний матеріал твору, в т. ч. два лейтмотиви: лейтмотив зла (або ж, конкретніше, війни чи ворожої навали) – перша тема вступу і лейтмотив народної сили (тобто протистояння ворогові) – тема побічної партії. Окрім того, за спостереженням М. Копиці, деяким тематичним «згусткам» І частини, зокрема і першій тезі вступу, притаманна внутрішня конфліктність; указана тема осібна в драматургії частини, бо «знаходиться в стані відкрито-антагоністичного протистояння до інших образів-символів», тому її найбільш концентрований завершальний елемент – ритмічно фігурований «акорд-комплекс» – виконує функцію вторгнення в кожную тему експозиції «з метою припинити, загальмувати їх загальний рух-становлення»⁶¹.

На текстологічному рівні, між партитурами першої і другої редакцій І частини, є розбіжності в оркестровці в невеликому, але структурно і драматургічно досить важливому фрагменті: в останніх 6-ти тактах перед репризою композитор зняв акорди низьких духових (контрфагота й туби), а в останніх двох тактах з них – ще й мелодичну фігурацію тріолями в партіях першого кларнета й альтів. Оскільки передикт до репризи в драматургії І частини є моментом «розрядження» напруги після генеральної кульмінації розробки, цілком природно, що Б. Лятошинський намагався максимально розрядити фактуру перед наступним етапом розвитку конфлікту в репризі.

II частина (*Andante, d-moll*, розгорнута тричастинна форма) у другій редакції зазнала певних текстологічних змін, які на загальну концепцію твору, однак, не надто впливають. Так, у вступі, що майже цілком складається з розмитого остинатно-фігурованого фону, в основу якого покладено початковий інтонаційний елемент лейтмотиву зла, автор забрав кілька тактів (4-й, 7-й, 10-й, 22-й), викресливши їх з рукописної партитури першої редакції. Унаслідок цього дещо скоротився масштаб вступного розділу, але не змінилася його концепція глибокого і скорботного філософського осмислення попереднього конфлікту. Тим паче, що драматургічно найбільш важливий фрагмент вступу – жалоб-

⁶¹ Копиця М. Драматургічні колізії симфоній Бориса Лятошинського. С. 85.

2.1. Сучасні аспекти музикознавчого прочитання 3-ї симфонії Б. Лятошинського...

ний хорал тромбонів наприкінці розділу, який безпосередньо вводить в основну тему *Andante* (*Tranquillo*, емоційно дещо «відсторонений» варіант теми народного горя зі вступу до I частини), – композитор залишив незмінним.

Аналогічним чином на початку середнього розділу частини (*Andante con moto*) прибрано 1 такт фігураційного фону зі вступу, який тут супроводжує викладення основної теми, безпосередньо перед появою останнього: нотний текст скорочено кількісно, але не якісно. Однак автор також майже повністю зняв передикт до репризи II частини – 19 тактів канонічного викладення теми середини у струнних, котре в першій редакції йшло відразу після генеральної трагедійної кульмінації *Andante* і виконувало функцію розрядження напруги і осмислення попередніх драматичних подій. З рукописної партитури першої редакції цей фрагмент цілковито викреслено. У результаті такого скорочення передикт до репризи *Andante* у другій редакції зведено лише до жалібного хоралу, перенесеного з межі вступу і основного розділу та дещо фактурно підсиленого: до тромбонів приєднуються валторни.

Наприкінці репризи, перед кодою, у другій редакції знято 8 тактів, які містять дві імітації інтонацій основної теми частини в партіях дерев'яних духових на тлі остинатної фігури вступу у струнних і арфи; викреслення фрагменту з рукопису партитури супроводжено короткою, але красномовною ремаркою «Всё долой!». На нашу думку, це скорочення також є радше кількісним, аніж якісним.

Отже, текст II частини симфонії у другій редакції подекуди зазнав авторських скорочень, однак тільки одне з них – майже повне зняття передикту до репризи – приводить до певного «зсуву» в концепції *Andante*.

III частина (Скерцо, *fis-moll*, *allegro*, форма наближена до сонатної), як було вище зазначено, мала досить глибокі і принципові зміни. Розгляньмо їхнє втілення на конкретному музичному матеріалі клавирів двох редакцій, оскільки доля «автентичного» варіанта партитури цієї частини, нагадаймо, досі невідома.

Відразу впадає в око, що короткий вступ із чотирьох з половиною тактів, побудований на лейтмотиві зла (він проведений тричі, як у вступі до I частини, але у швидкому темпі й гранично стиснутому, «ущільненому» вигляді: блискавично змінюють один одного тільки септимовий і хроматичний мотиви, заключний «акорд-комплекс» вилучено), майже ідентичний у двох редакціях. Це ж стосується теми головної партії в експозиції (тт. 5–71 у друкованому клавирі), яка є гротесковою трансформацією того самого лейтмотиву зла у вигляді «безперервного руху», що неухильно наростає, у басах (віолончелі й контрабаси), на який накладено різкі синкоповані акорди у верхніх голосах: це, мабуть, найяскравіший і найконкретніший образ ворожої навали в усьому циклі. Єдина відмінність полягає в тому, що в рукописному клавирі першої редакції не виставлено ключові знаки основної тональності *fis-moll*: можливо, автор з нею ще не визначився, а можливо, у такий спосіб підкреслено написання цієї теми в техніці розширеної тональності.

Починаючи з теми побічної партії в експозиції (*Poco meno mosso, F-dur* у друкованому клавирі другої редакції; *Molto espressivo*, без визначення тональності в рукописному клавирі першої), у текстах обох варіантів починаються розбіжності. З інтонаційного і, почасти, фактурного погляду, – тема та сама, але помітно, що в першій редакції хроматизація цієї теми починається майже відразу, з першого проведення (фактури – із 4-го такту, мелодії – з 8-го), тоді як у клавирі другої редакції тема зберігає діатонічну ладову основу значно довше. Зазначимо, що із 4-го такту в першому варіанті до фактури додано хроматизований контрапункт, побудований на темі головної партії (інтонації котрої дещо пом'якшені загальним характером побічної партії, але ж цілком упізнані). У той час, як у другій редакції досить тривалий час супроводом побічної партії є лише спокійне октавне коливання тонічної педалі у верхньому регістрі, хроматичний елемент уперше виникає у своєрідній «ритурнелі» (тт. 115–124 у друкованому клавирі), де тема не звучить, і починає контрапунктувати до теми лише в її розвитку (з т. 3 після ц. 150). Співставивши різницю в розмірах теми – 67 тактів у першій редакції проти майже 130-ти

2.1. Сучасні аспекти музикознавчого прочитання 3-ї симфонії Б. Лятошинського...

у другій, – доходимо висновку, що, спершу, побічну партію скерцо автор задумував більш стислою, «концентрованою», драматичною, насиченою радше розробковістю, аніж експозиційністю, і, до того ж, внутрішньо конфліктною за рахунок контрапункту зі зловісною темою головної партії (у другій редакції інтонаційний зв'язок контрапункту з указаною темою менш наочний). Відтак у першій редакції, в експозиції скерцо, «питома вага» позитивної образності і кількісно, і якісно значно менша, ніж у другій, адже побічна партія, при наявності того самого тематичного матеріалу, є радше зоною продовження конфлікту, аніж відсторонення від нього у сферу «весняної мрії».

Менш концептуальні розбіжності в темі побічної партії пов'язані зі сферою метроритміки й оркестровки. Нагадаймо, що в другій редакції метроритмічна основа теми гранично чітка, що жанрово споріднює її, на думку Я. Іваницької⁶², скоріше із жартівливими піснями, аніж із веснянками (і, таким чином, автор, як зазначила дослідниця, виявляє в контрастних образах тем головної і побічної партій дві грані скерцозної жанровості – зловісно-гротескову і доброзичливо-гумористичну). Хоча деяку примхливість і внутрішню одухотвореність (за М. Гордійчуком⁶³) теми надає поліметричне поєднання дводольної мелодії з тридольним супроводом. У першому ж варіанті мелодія теми більш мінлива, викладена то у дводольному, то в тридольному метрі, що применшує в ній зв'язки з конкретним фольклорним жанром і додає індивідуалізованого вигляду. Зазначимо, що в рукописному клавірі автором не виставлено не лише ключові знаки, але й метричні розміри.

Щодо оркестрового забарвлення теми, то в першому варіанті Б. Лятошинський, як свідчать авторські позначки в рукописному клавірі, мав намір доручити первісне викладення основної теми віолончелям (а надалі передати її гобою), контрапункту – кларнету і флейті, тонічної педалі – скрипкам. У другій редакції оркестровка стала більш простою і «пасторальною»: гобой у супроводі скрипок і арфи.

⁶² Іваницька Я. Третя симфонія Бориса Лятошинського: текстологічний аналіз авторських редакцій.

⁶³ Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика.

Наостанок зауважимо, що в рукописному клавірі після завершення скерцо, датованого 25.8.48, додано новий варіант побічної партії (арк. 35–37) обсягом майже 100 тактів, спрощений і близький до другої редакції. Указані аркуші не датовано, лише не дуже розбірливим почерком написано: «По партитуре до стр. 138, затем и дальше до разработки» (с. 36). Отже, можна лише припустити, чи автор зробив цей варіант ще до розгрому першої редакції симфонії, і з яких саме причин.

Порівняльний аналіз подальшого нотного тексту довів, що перехід до розробки у вигляді стрімкого низхідного хроматичного руху протягом 6-ти тактів (*Allegro molto*, ц. 200 у друкованому клавірі) і початок цього розділу (*Allegro feroce*) знову майже збігаються у двох редакціях, але тільки протягом 20-ти тактів (до ц. 220 у друкованому клавірі). Далі з першої редакції вилучено фрагмент із 14-ти тактів, побудований на поступовому розгортанні основного мотиву головної партії і, згодом, остинатних повторах у різних регістрах початкової септимової інтонації з лейтмотиву зла (обидві вказані елементи чергуються двічі, вдруге елемент лейтмотиву зла багаторазово стверджується). Наступний, центральний, фрагмент розробки (*cantabile*, з т. 201 у друкованому клавірі) знову майже точно збігається в обох варіантах: контрапунктичне поєднання тем побічної партії у верхньому регістрі й головної в басах тричі «змітається» стрімким низхідним ходом *fff*, побудованим на перших двох інтонаціях лейтмотиву зла, які автор, у цьому разі, міняє місцями. Розбіжність полягає в метроритмічній сфері: елементи поліметрії (мінливість дводольного і тридольного метрів у темі побічної партії і, унаслідок цього, поліметричне поєднання її з тридольністю теми головної) автор зберігає тепер у другій редакції, у першій обидві теми є чітко тридольними. Збігається і наступний фрагмент (тт. 243–256 у друкованому клавірі) – передикт до репризи, основними складовими якого є різкі «вигуки» духових на тлі ритмо-мелодично фігурованого органного пункту литавр, побудованому на остинатному повторі низхідного тритонового ходу (зб4 *cis-g*).

На початку репризи (3 такти до ц. 260 у друкованому клавірі) збігаються перші 24 такти, побудовані на розвитку теми головної пар-

2.1. Сучасні аспекти музикознавчого прочитання 3-ї симфонії Б. Лятошинського...

тії, радше варіаційному, аніж розробковому: так, порівняно з викладенням теми в експозиції, змінюється гучність із f на p , низький регістр – на високий, тема «розпорошується» по різних тембрах, додається новий хроматичний контрапункт тощо, але мелодичний малюнок теми залишається майже незмінним. Далі, між тт. 260 і 261 другої редакції, у першому варіанті міститься ще 18 тактів подальшого розвитку теми головної партії (на звороті арк. 30 рукописного клавіру, закреслене автором). Далі матеріал, викладений на аркуші 31 рукописного клавіру, збігається з тт. 281–288 другої редакції, а потім композитором знову закреслений доволі великий фрагмент (обидва звороти арк. 32 і початок арк. 33), заснований на розробковому розвитку теми головної партії, котрий містить навіть певний елемент поліфонічної інверсії теми: так, висхідний стрибок між двома 3-звучними інтонаційними «ланками» 1-тактового основного мотиву теми замінено на низхідний (зворот арк. 32, *Allegro feroce*). Цей фрагмент містить певну схожість і з варіантом лейтмотиву зла, як його було викладено в центральному розділі розробки (зі зміною місцями його першої і другої інтонацій (див. вище)). Отже, можна стверджувати, що спершу Б. Лятошинський задумав репризу чи, принаймні, значний її фрагмент, як «другу розробку» на матеріалі головної теми (або ж лейтмотиву зла).

Після цього фрагмента в рукописному клавірі наявний невеликий 10-тактовий епізод передиктового плану (на органному пункті f), який майже збігається з тт. 281–290 у клавірі друкованому, за винятком більш напруженої тріольної пульсації органного пункту в другій редакції. В останньому випадку цей передикт приводить до моменту головного драматургічного зламу в усій концепції циклу – до героїко-епічного імітаційного (в октаву) проведення лейтмотиву народної сили (теми побічної партії I частини), що, як відомо, у другому, авторському, варіанті симфонії знаменує остаточну перемогу сил добра і миру. У першій редакції подібний драматургічний злам віднесено до фіналу, отже, у скерцо лейтмотив народної сили взагалі відсутній, а вищезгаданий передикт стає передиктом до коди.

Коди (від т. 310 у друкованому клавірі) майже збігаються, будуються на чергуванні викладення теми головної партії з ости-

Ірина Горбунова

натними повторами в різних регістрах початкової інтонації лейтмотиву зла (у другій редакції – останній прояв злих сил); будова коди подібна до 14-тактового фрагмента, вилученого автором з розробки скерцо (див. вище). У той час, як у другому варіанті кода завершується великим димінуюендо і остаточним «розчиненням» тем-образів зла і війни у високому регістрі в гучності *ppp*, у першій редакції, після двотактової паузи, є ще 2 такти ствердження лейтмотиву зла за допомогою значного кресцендо від *ff* до *sfff*. У такий спосіб композитор дає зрозуміти, що конфлікт не вичерпано і завершення скерцо – «відкрите».

Варто, однак, зазначити, що в рукописному клавірі також міститься начерк 8-такту, побудованого на імітаційному ствердженні лейтмотиву народної сили (зворот арк. 31). Оскільки цей драматургічно важливий фрагмент перебуває «не на місці» (передикт до нього завершується на арк. 33, і на звороті аркушу одразу починається кода) і не датований, знов-таки, як з виправленою темою побічної партії експозиції (арк. 35–37, див. вище), залишається тільки здогадуватися, коли і з яких причин автор зробив цей начерк.

Позаяк попередні текстологічні аналізи першої редакції скерцо, зокрема розвідки Ю. Гожик та Я. Іваницької, стверджують відсутність другого лейтмотиву Симфонії в завершенні репризи частини в першому авторському варіанті (підстави для такого висновку можуть дати стенограми засідань СКУ), прийmemo за аксіому, що в даному разі Б. Лятошинський «пожертвував» проведенням цієї теми у скерцо заради цілісності загальної концепції циклу.

IV частина (Фінал, *D-dur*, сонатне *allegro* з динамізованою репризою і кодою), про що було вже зазначено, у другій редакції зазнала найбільших змін – як концепційних, так і щодо музичного матеріалу. Не в усьому погоджуючись із занадто категоричним твердженням Ю. Гожик, що «старий структурний каркас заповнювався новим тематичним матеріалом»⁶⁴, розуміємо, однак, що частково дослідниця має рацію.

⁶⁴ Гожик Ю. За вимогою історичної справедливості. С. 5.

2.1. Сучасні аспекти музикознавчого прочитання 3-ї симфонії Б. Лятошинського...

Так, тема головної партії (*D-dur*), що є останньою в циклі трансформацією лейтмотиву зла, в експозиції першої редакції фіналу не була перероблена докорінно, зберегла хроматизми і тріолі в 2-му елементі та напружені альтеровані гармонії (тільки останній акорд-комплекс викладено в більш короткому і різкому пунктирному варіанті, синкопований ритм знято), а отже, і первісний зловісний характер. У другому ж варіанті, зважаючи на драматургічний злам у бік перемоги сил добра наприкінці скерцо (див. вище), автор трансформує тему на урочисту фанфару із чітким ритмом і діатонічною гармонією, тобто тема-образ війни перетворюється на образ перемоги вже на самому початку фіналу. Таким чином, згідно з двома різними варіантами загальної концепції циклу, початок фіналу в першій редакції є продовженням конфлікту. Натомість у другій – закріпленням і ствердженням перемоги сил добра над силами зла, тобто, навіть, не розв'язкою, а епілогом усієї колізії.

Цікавим є спостереження Я. Іваницької щодо того, що згаданий фанфарний виклад теми головної партії на початку другої редакції фіналу – це «буквальне перенесення з першої редакції, тільки з репризи» (у партитурі 1-ї редакції – 4-й такт після ц. 18, партія валторн). Не погоджуючись із категоричною заявою дослідниці щодо «буквального перенесення» (тему викладено в ритмічному збільшенні – половинки замість чверток, і закінчення її хроматизоване), усе ж зазначмо, що інтонаційність, гармонія, ритміка і, зрештою, загальний світлий, ствердний характер теми головної партії на початку репризи фіналу в 1-й редакції і на початку експозиції в 2-й цілком збігаються. «Таким чином, в першій редакції тріумфальний настрій був висновком напруженої боротьби, а в другій – тезою, що стверджувалася протягом усього фіналу»⁶⁵.

На користь концепційних розбіжностей на початку фіналів двох редакцій свідчать і такі деталі тексту, як більш стисле викладення теми головної партії в першій редакції, де спостерігаємо

⁶⁵ Іваницька Я. Третя симфонія Бориса Лятошинського: текстологічний аналіз авторських редакцій. С. 84.

Ірина Горбунова

два початкових проведення теми по 2 такти, у той час, як у другій редакції композитор розширив їх до 3-х тактів за рахунок радше варіантних, аніж розробкових повторів другого елементу теми. І загалом викладення теми в експозиції фіналу першої редакції більш концентроване та напружене, займає 23 такти супротив 30-ти в другій редакції і, на відміну від останньої, не містить вигадливої поліфонічної роботи (як-от контрапункт первісного й ритмічно зменшеного варіантів теми, тт. 16–17 у партитурі другої редакції). Однак, на нашу думку, такі поліфонічні прийоми не вносять ні драматизму, ні конфлікту в розвиток головної партії в експозиції другого варіанта фіналу, радше слугують для більшої епічної розлогості цього розвитку. Цілеспрямоване ж розгортання теми головної партії в експозиції першої редакції свідчить на користь саме драматичного початку фіналу в даній версії.

Значно відрізняються і сполучні партії в обох редакціях. У першій (від т. 24) вона повністю побудована на подальшому активному, драматичному мотивному розвитку (з поступовим ви-членуванням другого елемента) зловісної теми-образу головної партії; варто зазначити, що в ній уже починають формуватися перші риси майбутньої переможної фанфарності (т. 30). Натомість у другій редакції сполучна партія (з т. 30) починається «тематично нейтрально», із загальних форм руху, в яких «губляться» кілька імітаційних проведення теми головної партії (кожного разу в її фанфарному варіанті) у труб і фаготів.

Тематизм побічної партії (*g-moll, Poco più tranquillo*), як було вже заявлено, у двох редакціях абсолютно різний. У першій – це широка, експресивна пісенна тема, що є «автоцитатою» зі «Слов'янського концерту» Б. Лятошинського; завдяки глибоко психологічному характеру вона стає лірико-драматичним центром частини. У другому варіанті звучить тема, інтонаційно споріднена з веснянковою темою побічної партії скерцо, але радше в епічному варіанті. Зауважимо, що це різні теми, однак викладені в схожій фактурі: первісно мелодію в одному і в іншому разі супроводжує один підголосок остинатної будови. Схоже й розгортання обох тем за принципом поступового динамічного наростання і фактурного ущільнення за рахунок уведення но-

2.1. Сучасні аспекти музикознавчого прочитання 3-ї симфонії Б. Лятошинського...

вих підголосків з тутійною кульмінацією наприкінці експозиції: лірико-драматичною в першій редакції й величаво-епічною, мажорною (*B-dur*) у другій.

Отже, саме у випадку з побічною партією фіналу, проаналізувавши її варіанти у двох авторських версіях, найбільш яскраво наявне наповнення того самого структурного каркасу різним тематичним і концепційним змістом, на що вказує Ю. Гожик (див. вище).

Початковий розділ розробки у двох редакціях, хоча в обох випадках побудований на мотивному розвитку тематичних елементів головної партії, виявляє доволі суттєві розбіжності концепційного характеру. Так, у першій редакції розділ (*Ansora pii mosso*) відкривається імітаційним проведенням другого елемента теми, і він тут переважає, хоча є і проведення першого елемента. Щодо другого зазначимо, що інтонаційно він зближується з темою побічної партії першої редакції (зокрема з її другим–третім тактами), тож можна констатувати, що в першій авторській версії на початку розробки продовжуються розвиток конфлікту і підготовка майбутнього драматургічного зламу на користь сил добра, миру та людяності. Щодо другої редакції, то в початковому розділі розробки наявний поліфонічний (імітаційний) розвиток теми головної партії як у цілісному вигляді, так і в первісному (для цієї версії фіналу) фанфарному варіанті, тому нічого якісно нового для розвитку колізії розділ не містить.

Наступний розділ розробки (з т. 112 в першій редакції, з т. 106 в другій) в обох редакціях збігається. Він побудований на розвиткові обох елементів головної партії почергово (перший двічі проведено в партіях дерев'яних духових в інтонаційному оберненні й ритмічному зменшенні; другий представлено в хроматичному варіанті, тож у контексті другої версії цей розділ може бути сприйнятий як останній вияв злих сил) і приводить до визначної драматичної кульмінації. Після неї до другої авторської версії додано ще один невеличкий фрагмент (тт. 135–144), побудований на інтенсивному імітаційному розвитку тем побічної і головної партій у подвійному контрапункті (тему головної пар-

Ірина Горбунова

тії викладено у двох варіантах – основному і ритмічно зменшеному), який готує останній, кульмінаційний розділ розробки. У першій редакції він настає безпосередньо після попередньої кульмінації, способом різкого конфліктного зіставлення.

Щодо завершального розділу розробки (*H-dur*), то в першій редакції він побудований виключно на лейтмотиві народної сили – темі побічної партії I частини. Отже, саме тут, одразу після генеральної кульмінації основного зловісного образу твору, настає головний драматургічний злам у колізії Симфонії, котрий у другій версії «посунутий» наперед – у завершення скерцо. У другій редакції той самий лейтмотив контрапунктно сполучено з веснянковою темою побічної партії фіналу, а згодом до цього тематичного комплексу додається фанфарна тема головної партії частини, котра, хоча і проведена в ритмічному зменшенні, але ж за рахунок багаторазових повторів надає заключному розділу розробки особливо ствердного характеру.

Реприза фіналу в першій редакції є дзеркальною: на її початку розгорнуто проведено лірико-психологічну, глибоко людяну тему побічної партії в паралельній до основної тональності *h-moll*. Надалі (з т. 183) вступає фанфарна трансформація теми головної партії, з якої в другій версії починалася вся частина. Тема звучить у валторн в основній тональності *D-dur*, у ритмічному збільшенні, на тлі продовжуваного розвитку теми побічної партії і майже одразу в ній розчиняється. (Нагадаймо, що передумови для подібної «асиміляції» були підготовлені композитором ще в початковому розділі розробки.) Отже, саме тут остаточно «мир перемагає війну», тобто драматургічна колізія Симфонії вступає в завершальну фазу.

Натомість у другій редакції репризу фіналу можна назвати «стретною», бо, як продовження лінії розвитку, в завершальному розділі розробки головна і побічна партії й надалі викладені в контрапункті, тільки вже в основній тональності – *D-dur*, що і знаменує початок репризи. Порівнявши з першою редакцією, припускаємо, що автор «прибрав» попереднє самостійне викладення побічної партії, що в загальному ствердному контексті другої версії фіналу цілком виправдано.

2.1. Сучасні аспекти музикознавчого прочитання 3-ї симфонії Б. Лятошинського...

Коди (*Poco meno mosso*) в обох редакціях, безсумнівно, є ствердними кодами типу епілогу. Однак певні розбіжності, радше текстологічного, аніж концептуального характеру, спостерігаються і тут. Перші два розділи коди в обох версіях абсолютно збігаються, вони цілковито побудовані на тематичному матеріалі головної партії фіналу (фанфарний варіант): у першому розділі наявне контрапунктне поєднання ритмічно збільшеного і ритмічно зменшеного різновидів теми, а в другому – її безперервний остинатний рух рівними вісіmkами, що приводить до кульмінації у вигляді передостаннього проведення теми в її цілісному, переможному вигляді.

У завершальному ж розділі коди (*Doppio movimento*) наявна така розбіжність: у першій редакції він побудований майже винятково на лейтмотиві народної сили – темі побічної партії І частини, з додатком останнього повного проведення фанфарної теми головної партії фіналу на початку розділу (*Maestoso*), яке майже відразу розчиняється в матеріалі основної в цьому завершальному фрагменті теми. У другій версії до тематичного комплексу додано ще тему побічної партії фіналу, що створює враження певного перевантаження і дещо навмисного апофеозу. Більш колоритно, на нашу думку, звучить на завершенні циклу ствердження виключно основного позитивного образу симфонії, з повним «підкоренням» образно-тематичного «антагоніста». Подібне вирішення драматургічної колізії уявляється таким, що найбільш логічно випливає з усього попереднього напруженого розвитку конфлікту.

Загалом друга редакція фіналу подекуди справляє враження більш майстерної, вигадливої тематичної і поліфонічної роботи, аніж перша. Однак у другій версії вся композиторська робота слугує для простого ствердження остаточної перемоги, а перший варіант є повноцінним продовженням і вирішенням основної колізії твору, розгорнувши картину тяжкого завоювання цієї перемоги. Принагідно наведемо в цьому зрізі спогад музикознавця М. Бялика про бесіду з Б. Лятошинським, коли на питання щодо «нового» фіналу – що, мовляв, автор хотів сказати, створивши другу версію цієї частини, – композитор відповів достатньо іро-

Ірина Горбунова

нічно: «Рейнгольд Моріцевич порадив якомога більше наситити фінал різноманітними поліфонічними комбінаціями, і я цій пораді слідував»⁶⁶.

На завершення, авторка роботи вважає за доцільне доповнити порівняльний музикознавчий аналіз двох авторських версій Третьої симфонії Б. Лятошинського коротким оглядом виконавського (диригентського) прочитання двох музичних текстів. Як приклади, наведено виконання другої редакції симфонічним оркестром Ленінградської філармонії під керівництвом Євгена Мравінського (1955) і першої – Бамберзьким симфонічним оркестром під керівництвом Оксани Линів на Баварському радіо (20 січня 2016 р.). Інтерпретація Є. Мравінського цінна тим, що це перше виконання Третьої симфонії в другій редакції на прохання автора твору. Окрім того, було здійснено його магнітофонний запис, котрий потім транслювали по радіо і котрий потрапив до «золотого фонду» Радіокомітету, а отже, зберігся (у 1990-х фірмою *Russian disk* його було випущено на компакт-диску). Інтерпретація О. Линів може бути цікавою як одне з найсучасніших прочитань оригінальної партитури закордонним оркестром під орудою вітчизняної диригентки. Загалом, вказана трансляція є першим виконанням оригінальної редакції твору Б. Лятошинського в Німеччині.

Розгляд значно більш раннього, за часом, прочитання другої редакції Є. Мравінським виявив фреску, відтворену «крупним штрихом». Сучасне трактування першої редакції О. Линів, навпаки, відзначається скрупульозно детальним підходом, що, на думку диригентки, є якнайповнішим відтворенням поліфонічного мислення композитора. «Лятошинський з'єднує дуже протилежні сюжетні лінії і плани <...> Крім того, Лятошинський яскраво втілює принцип кінематографічності, несподівано перетинає між собою передній план і віддалену перспективу»⁶⁷. З огляду на це, інтерпретація О. Линів – докладне викладення

⁶⁶ Бялик М. Лятошинский, Мравинский и др. С. 43.

⁶⁷ Єфименко А. Третья симфония Бориса Лятошинского: Оксана Линів про перше виконання твору в Німеччині з Бамберзьким симфонічним оркестром. С. 107.

2.1. Сучасні аспекти музикознавчого прочитання 3-ї симфонії Б. Лятошинського...

вкрай складного процесу становлення основної ідеї: протистояння митця системі й моральна перемога мислячої, творчої особистості. У детальному відтворенні напруженої боротьби цих ліній і планів інтерпретаторка вибудувала загальну концепцію твору Б. Лятошинського – «великого утопіста»: «Віра у перемогу людини в умовах тоталітаризму може здатися наївною, але вона, водночас, велична, порівняно зі скепсисом і абсолютним трагізмом Шостаковича»⁶⁸. Виконання Є. Мравінського, навпаки, можна назвати певною мірою «апроцесуальним», бо весь цикл пронизано єдиним потойбічним характером і механістично-примарним рухом, єдиний «результат» якого, – хіба що, надмірний оптимізм фіналу. У «новому» фіналі другої редакції Симфонії Є. Мравінський дуже точно підмітив «наглу легку зміну» характеру вихідної теми-тези зі зловісного на бадьоро-маршовий, не справджену і не підготовану попереднім розвитком, а також те, що «все подальше розгортання, повне руху, насичене винахідливими поворотами і тематичними перетвореннями, зберігається в тому самому оптимістичному, але дещо надривно-легковажному характері, який нагадує звуковий фон кіножурналів соціалістичної доби»⁶⁹. І така інтерпретація, у відповідних до неї історичних умовах, може виявитися прикладом справжнього ставлення митця до системи. Безсумнівно, Є. Мравінський, як чуйний і вдумливий виконавець, відразу здогадався про все «підґрунтя» нової редакції Третьої симфонії Б. Лятошинського і цілком підтримав автора своєю інтерпретацією його твору в душі принципу, вимушено поширеного серед митців у тоталітарних суспільствах: «Розумному – достатньо, а дурний не помітить».

Отже, розгляд Третьої симфонії Б. Лятошинського в порівнянні двох її авторських редакцій довів, що перша версія є безпосереднім відгуком композитора на драматичні події Другої світової війни, і вирішення конфлікту в ній – більш природне та органічне (первісно – взагалі трагічне, а не оптимістичне). Натомість друга редакція – це радше реакція автора на розгромну

⁶⁸ Там само. С. 114.

⁶⁹ Бялик М. Лятошинский, Мравинский и др. С. 42.

Ірина Горбунова

критику «музичних воєвод» – партійного керівництва і, як наслідок, певний ідейно-творчий компроміс, більш «приспосований» до реалій часу.

Як підсумок докладного порівняльного дослідження музичних текстів двох редакцій зазначимо поступове кількісне і якісне наростання текстологічних розбіжностей протягом циклу, від I частини до фіналу, що відтворює аналогічне наростання розбіжностей концепційних. Певно, експонентне накопичення змін з «кульмінацією» їх у завершальній частині пояснюється тим, що більшість претензій тогочасної офіційної критики стосувалися саме «недостатньо оптимістичного» фіналу твору.

Водночас майже повна відсутність змін упродовж першої половини циклу свідчить, що певними суттєвими моментами першої концепції Б. Лятошинський не зголосився жертвувати. Так, нарікання тогочасної критики на «потворне», «недостатньо естетичне» зображення будь-якої війни, незалежно від ступеня її «народності», «святищенності», «справедливості» тощо, композитор залишив без уваги. Констатуємо, що митець не поступився своїм творчим правом бачити і відтворювати «потворність» війни як об'єктивного явища на користь, так би мовити, «красивої картини», чого вимагала від нього офіційна влада.

Таким чином, хоча переробка симфонії була досить значною, зокрема щодо «згладжування гострих кутів» аж до певного послаблення її конфліктно-драматичної природи та насичення твору деякими епічними рисами, однак основна ідея симфонії – одвічне протистояння добра і зла, миру і війни, особистості і системи та моральна перемога світлих сил – залишилася незмінною. І це може слугувати найкращим свідченням громадянської мужності митця і непохитності його творчих ідеалів.

Ольга Кушнірук

2.2. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У СУЧАСНІЙ СИМФОНІЧНІЙ МУЗИЦІ УКРАЇНИ (на прикладі творчості Олександра Яковчука)

Починаючи від другої половини ХХ ст., парадигма жанру симфонії кардинально оновлюється, а сформований віденськими класиками інваріант переважно стає вже надбанням історії. На його зміну прийшла велика кількість різнорідних модифікацій ідеї симфонізму, що відповідно зумовила значний інтерес до їх пізнання як композиторів, так і науковців-музикологів. Одним зі способів оновлення змісту симфонії виявилася інтертекстуальність як один із творчих маркерів постмодернізму, тобто можливість діалогізувати з іншими музичними текстами всередині даного шляхом цитування або стилізації. На думку Є. Харченко, котра вбачає в інтертекстуальності особливе ідейне підґрунтя, «вона постає одним із методів збереження пам'яті людської цивілізації, природного відбору композиційних, стильових, жанрових, інтонаційних смислonaповнюючих елементів з культурного фонду націй, здатних народжувати нові смисли, ідеї та духовно-практичні цінності в межах сучасних реалій буття»¹. Досліджуючи художню цілісність музики 1970–1990-х років, Б. Сютя розглянув текстову взаємодію як один з домінуючих принципів її організації. Запропонувавши п'ять типів цих взаємодій (інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність, архітекстуальність), учений дійшов висновку щодо значення цього принципу: «...твір, потрапляючи в умови інтертекстуальних зв'язків, переструктурує попередній музично-культурний фонд, створюючи власну реальність. <...> Завдяки використанню міжтекс-

¹ Харченко Є. Інтертекстуальність в українській музиці ХХ століття: інтонація, жанр, стиль: автореф. дис. ... канд. мист-ва. Київ, 2011. С. 3.

Ольга Кушнірук

тових зв'язків, твір набуває змістової багатовимірності»². Серед прикладів в українській музиці назву Симфонію № 4 «Пам'яті Д. Д. Шостаковича» В. Бібіка, «Россініана» і «Експрес-танго» В. Зубицького, Сонату № 2 для фортепіано Я. Губанова, «Recitativo e arieto» і «Concertare-piccolo» № 2 М. Ковалінаса.

Малодослідженим на сьогодні ще є жанрово розмаїтий доробок представника київської композиторської школи, заслуженого діяча мистецтв України, лауреата Премії ім. І. Огієнка, Премії А. Веделя та Премії І. Нечуя-Левицького Олександра Яковчука (нар. 1952), у якому чільне місце посідає симфонічна музика (8 симфоній, 2 симфонічні поеми, 10 інструментальних концертів). Вона глибоко і яскраво віддзеркалює художній світ митця, властиві його особистості риси інтелектуалізму, філософського роздуму, ліричного одкровення, органіку володіння методом симфонізму, відчуття породжуваних ним можливостей.

Проблематика розвитку жанру симфонії в другій половині ХХ ст. широко актуалізована в працях М. Арановського, О. Зінкевич, В. Іванченка, А. Ласкової, М. Лобанової, М. Тараканова, В. Холопової, Н. Швець-Савицької та інших дослідників, де об'єднуючим твердженням виступає факт кардинальних змін у житті симфонії, різноманітність векторів її існування. Не залишилася осторонь від таких тенденцій і симфонічна творчість О. Яковчука, деяка частина якої вже була проаналізована в інших статтях авторки даної праці. Зокрема, досліджено еволюцію симфонічного мислення митця в порівнянні раннього та зрілого періодів творчості на прикладі симфонічної поеми «Золоті ворота», Першої симфонії та П'ятої симфонії «Ностальгія»³; прояв ознак неоромантизму в Другій симфонії в спостереженій інноваційності художньої концепції, модифікації циклу, тембрової драматургії⁴; індивідуальний підхід композитора до залучення

² Сюта Б. Музична творчість 1970–1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ: Грамота, 2006. С. 167.

³ Кушнірук О. Симфонізм О. Яковчука у віддзеркаленні раннього та пізнього періодів творчості. *Студії мистецтвознавчі*. 2017. № 1. С. 7–16.

⁴ Кушнірук О. Друга симфонія О. Яковчука: параметри неоромантизму. *Вісник НАКККиМ*. 2014. № 3. С. 165–170.

2.2. Інтертекстуальність у сучасній симфонічній музиці України...

вокальної складової в Третій і Четвертій симфоніях⁵; інтенсивність процесу еволюції інструментального концерту у Скрипковому концерті № 2⁶.

Третю симфонію «Відгомін дитинства» (1987) на вірші Юрія Сердюка для мецо-сопрано, мішаного хору й симфонічного оркестру вперше виконав на «Прем'єрах сезону» у 2010 році симфонічний оркестр Національної радіокомпанії під керівництвом Володимира Шейка, що стало однією з яскравих музичних подій фестивалю. За висловом диригента, «музика Олександра Яковчука глибока, справжня і переконлива. Важливим є те, що вона говорить про духовність нашого народу, яка неможлива без пам'яті про своє минуле, про криваву історію України – Голодомор, політичні репресії, Велику Вітчизняну війну, Чорнобильську трагедію тощо. Це можна почути в партитурах його симфоній, ораторії, інструментальних концертів. Така велика кількість трагічного в його оркестрових творах свідчить, на мій погляд, про певну ностальгію зрілої людини, що багато пережила в своєму житті, за високими гуманістичними ідеалами, частково втраченими нашим поколінням»⁷.

Твір, значною мірою автобіографічний, присвячено перемозі радянського народу у Великій Вітчизняній війні, який відображає її події через призму дитячого світосприйняття. Взяті за сюжетну основу вірші Ю. Сердюка, котрий дитиною пережив війну і втратив під час неї батька, виявилися дуже близькими спогадам О. Яковчука про своє вже повоєнне дитинство, сповнене особистих зворушливих вражень від духового оркестру з колишніх фронтовиків-інвалідів у рідному селі. Ці враження, власне, і визначили шлях майбутнього композитора. Цікаво, що незабаром, після прем'єри, до музики симфонії було долучено відеоряд –

⁵ Кушнірук О. Симфонічний доробок О. Яковчука в постмодерному контексті української музичної культури. *Вісник ДАККіМ*. 2013. № 4. С. 156–160.

⁶ Кушнірук О. Концерт № 2 для скрипки з оркестром О. Яковчука (до проблеми еволюції жанру в українській музиці). *Студії мистецтвознавчі*. 2014. Чис. 3. С. 98–102.

⁷ Кушнірук О. Композитор Олександр Яковчук / Composer Alexander Jacobchuk : Буклет. Київ : Спринт-Сервіс, 2013. С. 19.

Ольга Кушнірук

кадри воєнної кінохроніки, які влучно відтворювали її образне наповнення (програмні назви частин – «Війна», «Дитячі сни», «Ми діти війни», «Мати на День Перемоги»), відтак симфонія прозвучала на Українському телебаченні, здобувши новий, ширший виток виконавської долі.

У першій частині – «Війна», – після тривалого передчуття лиха – застиглого оркестрового вступу, розпочинається перший розділ *Andante*, де хор на словах «В запорізьких степах» коментує стриману речитацією на висхідному спрямуванні інтонації з поступовим насиченням фактури прихід усенародного лиха – війни. Наступний розділ – *Piu mosso* «І вставали брати», – із семантичним посиленням на маршовий характер, уособлює протест народу, що героїчно піднявся на оборону рідної землі від фашистських загарбників. Середина складної тричастинної форми, у якій написана I частина симфонії, на противагу вже змальованому масовому, збірному образу народу, відображає особисте переживання війни окремою людиною («Ця сусідка одна»), тому цей розділ розпочинається сольними репліками-мотивами у струнній групі, показовою виразністю ліричної інтонації. Хоровий коментар, заснований на тембрових перегуках високих і низьких голосів та спираючись на інтервал чистої квінти, створює настрій розгубленості. Після досягнення кульмінації в репризі, I частина завершена кодою, де багатоголосий вокаліз-«заколисування» хору передбачає другу частину твору – «Дитячі сни».

Її відкриває речитативне соло мецо-сопрано на заколистано-непоспішному супроводі струнних, уводячи слухача в перебіг дитячих сновидінь, де акцентуються найважливіші для дитини переживання («просив у бомб, щоб не вбивали вони мою маму й брата, і щоб минали вони татовий окоп») і враження від реалій воєнного часу: асоціація спрямованого в небо світла прожекторів з руками матері («у відчаї простерті догори»), бадьоро-примітивного маршу з образом бездушного у своєму намірі ворога, польових маків, що асоціюються із солдатами-захисниками («востаннє неначе солдати під танки лягали з червоно-німими вустами»). У вибудовуванні драматургії також помітна тричастинність, де роль контрастуючого розділу відіграє епізод німецького маршу, стилізованого

2.2. Інтертекстуальність у сучасній симфонічній музиці України...

композитором для протиставлення образів захисників Батьківщини і ворогів. Узятий О. Яковчуком відомий лозунг «Deutschland über alles!» стає текстом усього маршу, що викладений у *C-dur*, проходить в окремо долученого чоловічому хорі, підкріпленого флейтами, *piccolo*, барабаном, символізуючи бадьорий дух впевнених у своїй перемозі загарбників. Реприза маршу динамізується, укрупнюючись із огляду на залучення мідної групи, проте її більш важливим моментом динамізації виступає одночасне зіставлення антагоністичних образних сфер: на німецький марш накладено шумові репліки жіночого хору, який коментує вигляд нацистів, надалі ж, проникаючись ритмікою маршу, вони переходять у музичні репліки вже мішаного хору, утворивши, разом із залученим усім оркестром (окрім мідного хору), сонористичну поліпластову вертикаль. Швидка зміна кількох образів, що настає після кульмінації, знову нагадує слухачеві програмний задум цієї частини – дитячі сновидіння про війну. Водночас композитор перекидає тематичну арку з I частиною, ввівши мотив, який характеризував особистісний первень, і доручає його як вокаліз хору. Образно-тематичний перегук помітний також у коді обох частин.

У драматургії симфонії особливе місце посідає третя частина – «Ми діти війни», – оскільки в ній настає якісний перелом у перебігу змальованих подій. Увага автора зосереджена на збірному образі дітей, котрі передчасно змужніли, подорослішали в лихолітті війни. Тут відчутні не лише їхній протест, але й, водночас, готовність стати у стрій до бою з ворогом («Ми діти війни, і оцим уже в світі єдині!»). Така рішучість утілена вдалим прийомом хорового фугато на $\frac{5}{4}$ тріольним рухом, що розпочинається в басів і поступово заповнює весь фактурний простір. Сягнувши вершини на словах «ми діти війни», хорові партії вже в гомофонно-гармонічному викладі речитацією наголошують: «Ми діти війни, Перемоги великої діти!», після чого в музичну тканину вплітається матеріал хорового вокалізу з II частини – вияв загальнонародного переживання. У наступному розділі – *Meno mosso* – автор швидко формує нову короточасну кульмінаційну фазу, щоб зацентрувати значення Перемоги («запитайте у нас, коли світ оцей білий зродився? Назвем сорок п'ятий»)

Ольга Кушнірук

у сприйнятті верств, а також крізь призму відчуття особистості. У завершальному – III частина – розділі таке наголошення стосується вже почуттів окремої людини, тому фактура спрощується до діалогу між речитативом солістки (мецо-сопрано) і пристрасною кантиленою соло скрипки, заснованою на ліричному мотиві з I частини, на витриманому супроводі струнних, після чого, в останній фазі розвитку, оркестр замовкає, залишивши музичний простір для агогічно невимушеного дуету двох скрипок.

Фінал симфонії – «Мати на День Перемоги» – зображає вистраждану людьми радість від закінчення Великої Вітчизняної війни, п'янке відчуття важко здобутої Перемоги. Композитор, сполучаючи *attacca* фінал з III частиною, вбачає їхню єдність у наскрізній ідеї – досягнення Перемоги. Виразність музичного образу досягається, знову ж таки, зверненням О. Яковчука до прийому стилізації маршу тих часів, що особливо вражає своїм першим проведенням у хорі *a cappella* без слів, яскраво урочистого в семантиці звучання духового оркестру, де тему ведуть сопрано, а решта партій супроводжують її у розкладці духового оркестру. Таким чином, явно інструментальний тематизм у хоровому викладі живих людських голосів набуває рис хоралу, несучи піднесений заряд духовного усвідомлення народом своєї перемоги у війні. Наступне проведення композитор доручив безпосередньо групі духових інструментів, що створює радісний контекст святкового настрою, піднісши його до рівня апофеозу в подальшому розвитку (оркестрове *tutti* на *ff*). Середній розділ дає інший ракурс сприйняття Перемоги – очікування матері-жінки свого чоловіка, що вже не повернеться з полів війни. На першому плані – хор, що на окремих інтонаціях маршу коментує трагічну сторінку історії, крок за кроком наближаючи першу кульмінацію оркестрового *tutti*, а потім і другу, тривалішу, найвищу, за участю ще й хору. Після неї О. Яковчук, подібно до Другої симфонії, вмістив розгорнуту коду-епілог, де в сконцентрованому вигляді простежуються основні образи твору. Першим з них, рельєфно виписаним, є імпровізаційне соло скрипки в характері українських народних голосінь – символ туги за полеглими у війні. На нього з ефектом сонористичної поліпластовості

2.2. Інтертекстуальність у сучасній симфонічній музиці України...

почергово накладаються фрази німецького (Fl.) та радянського (решта духових інструментів) маршів, згодом залишається лише останній (Tr-be), загальне звучання поступово стихається, ніби відпливаючи в далечінь спогадів.

Завершена в один рік із Другою, Третя симфонія несе деякі спільні з попереднім твором риси композиторського мислення О. Яковчука: піднесення ролі коди, яка виростає до масштабів розгорнутого епілогу, що набирає значимості філософського узагальнення; техніка фазового досягнення найвищої кульмінації; інтонаційні перегуки між частинами. Між тим, у симфонії митець застосував нові для себе прийоми письма, котрі будуть властиві подальшій творчості. Такими стають стилізація (у даному випадку – жанр маршу: німецький і радянський) і сонористична поліпластовість, зумовлена одночасним звучанням контрастних музичних образів. Програмність впливає і на особливості циклічності Третьої симфонії, де I частина уособлює зав'язку дії, II-га – відсторонено, через дитячі враження, змальовує основні переживання дитини, у III-й – фугато – здійснюється рішучий перелом розгортання подій, а фінальна – IV – частина (святковий марш) передає радість Перемоги з філософським осмисленням її у коді.

Симфонія-концерт № 6 (Пам'яті С. Барбера) з прологом та епілогом для фортепіано з оркестром (2013)⁸, яка з'явилася в доробку О. Яковчука через шість років після П'ятої симфонії («Ностальгії»), виявила, значною мірою, чималі зміни у ставленні композитора до жанру, бажання, за його словами, «оновити прийоми подачі симфонічних принципів».

Як помітно з присвяти, вектором художнього наповнення і, як з'ясувалося під час аналізу, тематичним базисом твору постає музика Семюела Барбера, одного з найулюбленіших композиторів О. Яковчука, та авторська рефлексія митця на неї. У його доробку 2011–2015 років є декілька творів, натхнених задумом *in memoriam*: «Епітафія» для струнних пам'яті С. Павленка

⁸ Її прем'єру здійснили заслужена артистка України Надія Яковчук (фортепіано) і Симфонічний оркестр Національної філармонії України під керівництвом Віталія Протасова 30 травня 2013 року в рамках XXIII фестивалю «Музичні прем'єри сезону».

Ольга Кушнірук

(2012); струнні квартети № 5 (Пам'яті В. Золочевського, 2011), № 6 (Пам'яті А. Коломійця, 2013), № 7 (Пам'яті В. Губаренка, 2015), № 8 (Пам'яті батька, 2015). Така хронологічна сконцентрованість композицій-присвят налаштовує на думку про вмотивованість появи твору, цілу лабораторію авторського «дослідження» жанру, на думку І. Мринської, «який не лише уособлює феномен пам'яті в культурі про події, традиції музичної творчості, певні історико-стильові періоди, окремі особистості, але і має високу духовно-етичну спрямованість (музичне звернення до близької людини, вчителя, духовного наставника)»⁹. Звернення О. Яковчука саме до постаті С. Барбера було пов'язане з випадком-інспірацією: якимось, їдучи в машині, композитор увімкнув радіо, де транслювали знамените Адажіо для струнних С. Барбера, що і спричинило ідею нового твору.

Інший важливий ракурс осмислення цієї симфонії пов'язаний з належністю до неканонічного виду симфоній, її рисами жанру-міксту, що з'являється «у зв'язку з бурхливою дифузиею в сучасних музичних жанрах загалом»¹⁰. Це виявляється в змішуванні її ознак із властивостями інструментального концерту: розвинута фортепіанна партія (особливо в II-й частині) підтверджує ідею змагальності соліста й оркестру. Варто відзначити, що характерна постмодернізмові якість – розмивання меж того чи іншого жанру, змішування з іншим – у симфонічній творчості О. Яковчука спостерігається не вперше. Зокрема, введення мішаного хору до партитур Третьої («Відгомін дитинства», 1987) і Четвертої («Тридцять третій», 1990) пропонує досвід т. зв. «вокальної симфонії», митець навіть визначає останню як симфонію-реквієм. Дослідники говорять про жанровий синтез навіть як про рису авторського стилю О. Яковчука в його камерно-

⁹ Мринська І. Стильова динаміка жанру музики in memoriam у творчості українських композиторів першої половини XX століття. URL: <http://intkonf.org/mrinska-io-stilovadinamika-zhanru-muziki-in-memoriu-u-tvorchosti-ukrayin-skihkompozitoriv-pershoyi-polovini-hh-stolittya> (дата звернення 20.10.2018).

¹⁰ Холопова В. Современная российская симфония: высота содержания и размывание жанра. *Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований*. 2012. № 10. С. 34.

2.2. Інтертекстуальність у сучасній симфонічній музиці України...

інструментальних ансамблях як раннього, так і зрілого періоду творчості ¹¹.

Особливими виявами характеризується і власне цикл Симфонії-концерту № 6, обрамлений прологом та епілогом, а його цілісність постає завдяки наявним інтертекстуальним зв'язкам. На думку А. Виноградової-Черняєвої, саме вони, разом із сонористичністю та медитативністю, актуалізуються як ознаки в протисті сучасної симфонії ¹².

Це двочастинна композиція, де I частина спирається на сонатність, а II частина є фугою. За структурою I частина має два розділи, де в першому ідея сонатності втілена почерговим представленням двох контрастних образів і наступною кульмінацією на головній партії. Перебіг другого розділу композитор сформував на прийомі фугато на цитаті.

Відповідно, інтертекстуальність твору базується на цитуванні двох фрагментів з музики С. Барбера – теми *Adagio* для струнних (переклад II частини із Струнного квартету № 1) і теми фуги з фіналу Сонати для фортепіано, також відомого твору ¹³ американського композитора. Так, перший з них розміщено в розширеному вигляді як пролог симфонії (у першому варіанті партитури, на прем'єрі, О. Яковчук процитував *Adagio* навіть повністю!, викликавши іронічний подив частини слухачької аудиторії), фрагментарно він виринає і в заключному розділі I частини, а також своєю початковою фразою підсумовує симфонію в генеральній кульмінації (ц. 28 т. 4 – ц. 29) та як її епілог. Для втілення формотворчої ідеї II частини – поліфонічного розвитку музичного матеріалу – О. Яковчук також відштовхується від С. Барбера, не лише навівши тему з фортепіанної сонати, а по суті, й оркеструвавши всю фактуру її першого розділу.

¹¹ Яковчук Н. Камерно-інструментальні ансамблі О. Яковчука: жанрово-стильовий аспект : автореф. дис. ... канд. мист-ва. Київ, 2017. С. 9.

¹² Виноградова-Черняева А. Жанр современной симфонии в этимологическом ракурсе. URL : www.ssc.smr.ru/media/journals/.../2009_4_1642_1645.pdf. С. 1645 (дата звернення 15.11.18).

¹³ Уперше сонату виконав Володимир Горовиць у грудні 1949 року в Гавані. Її фінал – фугу – було визначено як обов'язковий на Першому міжнародному конкурсі ім. П. Чайковського (Москва, 1958).

Ольга Кушнірук

Інший аспект дослідження симфонії полягає в пізнанні наявних також ознак жанру концерту, оскільки автор надав у ній значення соло інструменту – партії фортепіано. За класифікацією типів і рівнів взаємодії сольної та оркестрової партій І. Кузнецова,¹⁴ твір О. Яковчука водночас належить і до «домінантно-оркестрового» (у I ч.) типу фортепіанного концерту, і до «паритетного» (у II ч.). Принцип змагальності між солістом і оркестром яскраво виявлено в II частині, де проведенню теми фуги якнайкраще сприяють перегуки тембрів, а також інструментальна маса і соло.

Таким чином, жанрово-стильові особливості Симфонії-концерту № 6 «Пам'яті Барбера» (2013) О. Яковчука вирізняються інноваційністю підходу композитора (оновлення прийомів подачі симфонічних принципів, змішаний жанр, інтертекстуальні зв'язки).

Художньо-образна індивідуальність задуму Симфонії-концерту № 6 О. Яковчука заснована на ідеї творчого діалогу з музикою С. Барбера. Це виявилось як у прямому цитуванні, так і в майстерній роботі з інтонацією, умінням показати слухачам витонченість переходу від запозиченого слова до власного, підкресливши, у такий спосіб, спільність мистецьких устремлінь з видатним американським попередником. Інноваційність підходу простежуємо і на належності твору до типової, на сучасному етапі, групи жанрів-мікстів. Неканонічність Симфонії-концерту № 6 виявляється у сконцентрованості контрасту між двома частинами її циклу (*Ното агенс* (людина дії) – *Ното соттиніус* (людина звичайна), за М. Арановським¹⁵), у відсутності повільної частини та скерцо, у трактуванні сонатності в I частині лише експозиційно (без розробки і репризи), у заміні сонатної форми у фіналі на поліфонічну (фуга), у застосуванні інтертекстуальності, яка відіграє домінуючу роль у становленні цілісності даної композиції.

¹⁴ Кузнецов И. Фортепианный концерт (к истории и теории жанра) : автореф. дисс. ... канд. искусств. Москва, 1980. С. 18.

¹⁵ Арановский М. Симфонические искания. Ленинград : Советский композитор, 1979. С. 27.

2.2. Інтертекстуальність у сучасній симфонічній музиці України...

Драматична основа образності *Концерту № 2 для скрипки і симфонічного оркестру* (2005) О. Яковчука пов'язана з філософським осмисленням геноциду євреїв в історії людства, зокрема з їх масовими розстрілами фашистами в Бабиному Яру після початку Великої Вітчизняної війни. В українській музиці до цієї теми раніше звернувся представник харківської композиторської школи Д. Клебанов у симфонії «Бабин Яр» (1945), що за модерний спосіб висловлювання зазнала критики, її ж автор – звинувачень у космополітизмі. На сучасному етапі темі Голокосту присвячено Каддиш-реквієм «Бабин Яр» Є. Станковича і фортепіанний концерт під однойменною назвою Н. Боевої.

Задуманий ще до еміграції, Скрипковий концерт О. Яковчука (який на той час перебував у духовному полі художнього тлумачення трагічних сторінок української історії, завершивши «Біоритми Чорнобиля» і працюючи над Четвертою симфонією «Тридцять третій») складається з п'яти частин – Вступ, Каяття, Відродження, Ламентація, Поминання. Програмні засади, у підґрунті яких монотематичний принцип розвитку, визначають специфічність твору. Особливістю вияву його циклічності є неспіврозмірність значно менших обрамляючих частин щодо масштабних середніх, де вперше з'являється соліст, і, завдяки його діалогу з оркестром, формується подієва атмосфера розгортання. Вступ одразу ставить слухача перед фактом нелюдської жорстокості фашистських загарбників – масового вбивства невинних людей. Короткі, наче спалахи автоматних черг, оркестрові вертикалі співзвуч і дріб військового барабана змушують уявити моторошну картину, відчути жах, безглуздя того, що сталося. У цьому абсолютно переконує і перша тема Вступу, загрозливо-переможно зринаючи у валторн на гребені агресивної навали звукового потоку. На зміну їй у гобоя *solo* вперше ми чуємо основну тему твору ¹⁶ – зосереджено-замислену, сповнену гостроти інтонацій двічі гармонічного мінору, притаманних, зокрема, єврейській народній музиці. У такий спосіб композиторів, завдяки ладовому

¹⁶ Тема була взята з раннього «Камерного концерту» для скрипки, арфи, струнних і ударних (1978), який автор знищив, вважаючи невдалим.

Ольга Кушнірук

чиннику, вдалося створити національно виразний для обраного задуму колорит. Протягом твору тема здобуватиме інтенсивного розвитку, змінюючи свої образно-емоційні характеристики.

Нею ж – пристрасно-журливий монолог соліста – розпочинається витримана в медитативному характері II частина концерту – Каяття. Композиційно сформована в тричастинну структуру, вона, умовно кажучи, несе в собі навантаження психологічного центру твору. «Яка причина винищення одним народом іншого?», «У чому вина убієнних?» – питання, над якими замислюється автор і музикою спонукає слухачів також досягнути їх. Вдало знайдений композитором прийом – остинатна фігура половинними тривалостями у віолончелей і контрабасів, – нагадуючи барочний «мотив хреста», стає основою похмуро-самозаглибленого звучання оркестру, на яке накладена в емоційному унісоні партія соліста. Вона заснована на інтонаціях цієї ж остинатної фігури, поданої в ритмічному збільшенні. Середній розділ «Каяття» складається з двох епізодів, перший з яких – *Piu mosso* (3 т. до ц. 100) – вносить новий образ, це ніби скерцо, проте спотворене гримасою божевілья: «квакаючий» на *staccato* фон вертикалей струнних і дерев'яних супроводжує патетичні репліки соліста. Прикметно, що в подальшому розвитку частини композитор використав метод полістилістики як алюзію барокової музики у вигляді поодиноких мотивів із чотирьох шістнадцяток, типових для скрипкової техніки того часу. Раз-по-раз виринаючи в дерев'яних, вони готують появу в труби соло *con sord.* Більш конкретне відсилання до епохи бароко – початковий мотив «Бранденбурзького концерту» *G-dur* Й.-С. Баха (хоча більш зрозуміло це стане в наступній частині). Другий епізод покликаний відтворити надзвичайну інтимність вислову партії соліста завдяки її імпровізаційному характеру та вживанні мелізматики й гнучкості ритмічного малюнку. Реприза, окрім повторення головної теми в соліста, цікава ще й проникненням у його партію з оркестру барокових мотивів як передчуття майбутнього активного музикування в III частині – Відродження.

У драматургії концерту вона відтворює піднесення духовних сил понівеченого катуваннями народу, його бажання жити на-

2.2. Інтертекстуальність у сучасній симфонічній музиці України...

перекір примхам долі. Маючи ознаки сонатної форми, III частина розпочинається основною темою в соліста та вже відомим «мотивом хреста», щоправда, він, завдяки чверткам, уже містить імпульс для розгортання дієвості звукового потоку. На зміну основній темі зринає чудова, широкого дихання лірична тема (1 т. до ц. 20), одна з кращих у мелодичному арсеналі композитора. Викладена тембровим мікстом перших скрипок і флейти, підхоплена солістом на тендітно пульсуючій акордовій підтримці струнної групи, вона своєю «чужорідністю» вносить світлий острівець лірики, короткочасну мить гармонії життя. Загалом, перебіг розділів III частини відбувається з кінематографічною швидкістю, що виявляє нове розуміння О. Яковчуком музичного часу і форми.

Наступний етап – динамізована реприза внаслідок фугато головної партії (струнна група), яке проникливо-масивно розпочинає віолончель соло, – підхоплюють почергово решта інструментів, підводячи до пасажів соліста. Після них відбувається вторгнення художнього образу музики «Бранденбурзького концерту» Й.-С. Баха, на цей раз – конкретизованого, на відміну від його лише передчуття в другій частині концерту. Ввівши цитату в кривому дзеркалі дисонуючого звучання, митець ніби промовляє: як народ, що породив такого генія, міг вчинити злочин проти людства, проти інших народів? Завершення III частини концерту драматизованою побічною партією ставить наголос на життєвській одвічній істині – перемозі життя над смертю.

Сутність ідеї концертності, «діалогічності і тембрової персоналізації суперництва та згоди, тематичного протистояння та взаємодоповнюючого розвитку, тези та антитези»¹⁷ зосереджується в контрастних між собою II-й, медитативного характеру, і дієвій III-й частинах, тоді як каденція соліста набуває значення духовного центру твору, виокремлена автором в окрему частину – Ламентацию – найбільш традиційну в даному циклі для жанру й за викладом віртуозного матеріалу.

¹⁷ Вакула Н. Інструментальні концерти львівських композиторів у ментальному просторі Галичини (1970–2000 рр.) : автореф. ... канд. мист.-ва. Львів, 2007. С. 6.

Ольга Кушнірук

Нетривала фінальна частина концерту – Поминання – є підсумком твору, майже зливаючись із попередньою як велика кода-епілог, що демонструє вже усталену рису авторського стилю, а саме: схильність композитора до розвинутих закінчень (Друга і Третя симфонії). У ній застосовано прийом контрольованої алеаторики у струнних. На такому «ірреальному» фоні соліст востаннє проводить основну тему, відлунням якої ми чуємо мотиви побічної партії з III частини й Бахівської цитати.

Отже, якісним результатом Концерту № 2 для скрипки з оркестром О. Яковчука стало нове прочитання жанрового архетипу концерту. Відштовхнувшись від поглиблення змістового чинника (християнська заповідь «не убий!»), продуманості концепції і драматургії, композитор створив цікаве, хвилююче музичне полотно в п'яти частинах, що приваблює силою висловлених емоцій та широтою філософського узагальнення духовної катастрофи людства. Заснований на монотематичному принципі, концерт також демонструє особливості симфонічного мислення автора, здебільшого виявлені в тематичних перегуках поміж частинами, у вибудовуванні кульмінаційних зон і ролі в цьому поліфонічних прийомів. Використавши метод полістилістики, О. Яковчук, як інтертекстуальне посилення, звернувся до віддаленої епохи бароко, представлені алюзією й *quasi*-цитатою з «Бранденбурзького концерту» Й.-С. Баха. У творі простежується і типова риса авторського стилю О. Яковчука – здатність до глибокого філософського осмислення обраної концепції, що виявлена в розгорнутих кодах-епілогах.

Варто зазначити, що не лише в симфонічній музиці композитора знаходимо приклади застосування інтертекстуальності, але й у хорових оригінальних творах (кантата «Думи мої» на вірші Т. Шевченка) і камерно-інструментальних ансамблях. Зокрема, у Сонаті-фантазії для скрипки і фортепіано (Пам'яті А. П'яццолі, 2010) в II частині – Танго – у середньому розділі автор водночас подає тему мілонгі А. П'яццолі, яка діалогізує з авторською темою.

На прикладі симфонічної творчості О. Яковчука явище інтертекстуальності як один із широко вживаних прийомів постмодернізму демонструє збагачення композиторського арсеналу і можливостей тлумачення жанру.

Розділ 3.
ЛІТУРГІЙНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО:
ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА СУЧАСНИЙ ВИМІР

Олеся Прилепа

3.1. ПОСПІВКОВИЙ ФОНД УКРАЇНСЬКОГО ОКТОЇХА В АСПЕКТІ ТЕОРІЇ МЕЛОДИЧНИХ ФОРМУЛ: сучасний погляд

Православний богослужбовий спів на теренах сучасної України впродовж кількох століть часу пройшов значний шлях становлення й розвитку. Його вершинний етап пов'язаний з формуванням музично-інтонаційного канону богослужіння – осмогласся. Запозичена з Візантії, система осмогласся в потужній молитвоспівній творчості подвижників східно-слов'янського світу набула характерних специфічних ознак.

Базис складової музичної лексики осмогласся утворив фонд гласових мелодичних формул – поспівок, фіт і лиць. У системі гласових мелоформул саме поспівки стали основними елементами східно-слов'янської гласової мелодики. Відтак поспівки «брали безпосередню участь» у формуванні музично-інтонаційного змісту піснеспіву.

Хоча теорія поспівки має давні вікові традиції, пов'язані з існуванням співацьких азбук, у колі проблематики осмогласся є чимало невирішених питань. З-поміж них – специфіка поспівкового фонду українсько-білоруського гласового монодійного співу, що зберігся в чисельних рукописних і стародруківаних співацьких пам'ятках – Октоїху, нотолінійних ірмологіонах кінця XVI – XIX ст. та в інших богослужбових книгах.

Термін «поспівка» та його відповідники. Дефініції поспівок.

Власне на термін «поспівка» натрапляємо вже в азбуках-перечисленнях XV–XVI ст., у тому числі українського походження. Окрім лексеми «поспівка», у музичній теорії східно-слов'янського цер-

3.1. Поспівковий фонд українського Октоїха...

ковного співу XV–XVI ст. зміст поняття «поспівка» поширювався й на лексеми «кокиза», «строка». Учені висловлюють припущення походження терміна «кокиза» (також «кукиза», «какиза») від імені прославленого візантійського мелода й теоретика преподобного Іоанна Кукузеля – одного з творців зводу мелодичних формул «Великого ісона» (*Τό μέγα ἴσον*)¹. І. Лозова запропонувала дефініцію поспівок системи осмогласся, у якій поспівки – «стійкі мелодичні формули, відображені у відповідних графічних комплексах, аналогами яких у богослужбовій візантійській музиці є, вочевидь, «мелодеми» (*гр. τό μελόδημα*)»². Одним з найбільш ємних є визначення поспівки відомого ученого ХХ ст. й дослідника давньоруського богослужбового співу М. Бражникова як «типового гласового звороту наспіву, який лежить в основі осмогласся <...> і поряд з іншими кокизами (тобто поспівками) є мелодичною характеристикою даного гласу, а в сукупності 8-ми гласів – мелодичною основою осмогласся і знаменного розспіву»³.

У богослужбовій співацькій практиці до XV ст. домінувала усна практика побутування поспівок. До того ж неможливість точного розшифрування писемних крюкових пам'яток безпомітного періоду ускладнювала процеси дослідження раннього етапу розвитку зводу поспівок. Попри це, у порівняльних студіях ранніх візантійських і давньоруських невменних рукописів дослідники вказують на графічну схожість багатьох формульних зворотів давньоруського гласового мелосу з візантійськими прототипами (І. Лозова) і, навіть, близькість мелодичного рельєфу багатьох піснеспівів (М. Антонович, М. Велімірович, К. Флорос, О. Странк, М. Школьник, І. Школьник та ін.). Ученими зауважені й відмінності слов'янських наспівів від візантійських аналогів, що знайшло віддзеркалення в способах фіксації формул і не-

¹ Лозова І. Е. Столповой знаменный распев (вторая половина XV – XVII вв.). Формульная структура: материалы к спецкурсу истории русской музыки XI–XVII вв. : учебное пособие. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. С. 5.

² Там само.

³ Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. По рукописным материалам XV–XVIII веков. Ленинград : Музыка, 1972. С. 167.

Олеся Прилепа

формульних ділянок піснеспівів⁴. Етапні зміни, що відбувалися під час формування й розвитку слов'янського гласового мелосу, в тому числі їх формульної компоненти, лишаються недостатньо дослідженими. Однак стійкі графічні форми деяких мелоформул відомі вже з рукописів XII ст. Зокрема йдеться про одну з найдавніших поспівок візантійського походження – «кулизму середню». Її графічні форми панують у завершальних ділянках давніх списків Євангельських стихир⁵.

Етапи становлення теорії поспівок. У становленні теорії поспівок, виникнення якої зумовлене навчально-методичними потребами, учені виокремили три етапи⁶. Перший стосується появи методично-теоретичних посібників – азбук (XV–XVII ст.), які разом зі співацькими рукописами становлять «єдиний документальний фонд»⁷. Серед окремих невменних знаків в азбуках-перечисленнях XV–XVI ст. містилася й певна частина графічних формул. Апогеем процесу активного накопичення писемної інформації щодо мелоформул стала поява особливих розділів крюкових співацьких азбук-кокизників «Имена попевам». У них були наявні основні гласові поспівки знаменного співу та їх варіанти, що утворювали редакції розспіву в крюкових співацьких книгах від XV по XVII ст. включно (В. Металлов)⁸. Зазвичай у кокизнику подавали графічну формулу поспівки, її назву та фрагмент розспіваного тексту (часто – слово) з відомого піснеспіву, на який вона припадає. Іноді в навчальних посібниках для

⁴ Школьник М. Г. Проблемы реконструкции знаменного распева XII–XVII веков (на материале византийского и древнерусского Ирмология) : дисс. ... канд. искусствовед. Москва, 1996. 302 с.

⁵ Тюрина О. Древнерусская мелизматика: Большой распев : дисс. ... канд. искусствовед. Москва, 2010.

⁶ Чижик І. О. «Загальний реєстр або словник мелодичних рядків знаменного розспіву» І. Вознесенського в теорії поспівок. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 88. Ч. 2 : Старовинна музика: сучасний погляд. С. 56–57.

⁷ Там само. С. 56.

⁸ Металлов В., прот. Богослужбное пение Русской Церкви. Период домонгольский. Москва, 1912. С. 277.

3.1. Поспівковий фонд українського Октоїха...

підтекстування мелодичної формули використовували саму її назву з метою заучування і засвоєння принципів розспівування.

Упродовж тривалого історичного розвитку гласового мелосу в поспівковому фонді знаменного співу були зібрані поспівки як давнього походження, так і їх пізніші варіанти, а також нові мелоформули. Дослідники вважають, що основний масив графічних формул, у тому числі поспівок, сформувався на початку XVI ст., адже був зумовлений появою нотованого Октоїха (друга половина XV ст.), орієнтованого на введення на Русі наприкінці XIV ст. Єрусалимський літургічний устав.

Другий етап (друга половина XIX – початок XX ст.) пов'язаний з відродженням знаменного співу, який на той час майже вийшов з ужитку в богослужбовій практиці. Цей період позначений появою фундаментальних праць із історії богослужбового співу Православної церкви учених-священників Д. Разумовського⁹, І. Вознесенського¹⁰, В. Металлова¹¹, а також С. Смоленського¹², А. Преображенського та інших. У річищі нагальних питань виникає і потреба публікацій теоретично-методичних посібників для навчання знаменного співу – зі зводами невм і поспівок

⁹ Разумовский Д. В., прот. Церковное пение в России. Опыт историко-технического изложения. Москва : Типография Т. Рис, 1867–1869. 362 с.

¹⁰ Вознесенский И. И., прот. О церковном пении православной Греко-Российской Церкви: Большой (и Малый) знаменный распев. Вып. 2 : Нотные приложения с объяснительным текстом. Инспектора Рижской духовной семинарии И. И. Вознесенского. Рига : Типолитография Э. Платеса, 1889. 228 с.; Вознесенский И. И., прот. Церковное пение Православной Юго-Западной Руси по нотной-линейной ирмологам XVII–XVIII веков. Москва : Юргенсон, 1898. 70 с.

¹¹ Металлов В., прот. Азбука крюкового пения. Опыт систематического руководства к чтению крюковой семиографии песнопений знаменного распева, периода киноварных помет. Москва : Синодальная типография, 1899. 130 с.; Металлов В., прот. Осмогласие знаменного распева. Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного распева по гласовым попевкам. Москва : Синодальная типография, 1899. 92 с.; Металлов В., прот. Богослужбное пение Русской Церкви... 320 с.

¹² Смоленский С. В. Краткий обзор крюковых и нотолинейных рукописей Соловецкой библиотеки Казанской духовной академии. Палеографический атлас. Казань, 1885. 152 с.

Олеся Прилепа

(«Общий реестр» І. Вознесенського, «Азбука» і «Осмогласие знаменного роспева» В. Металлова, «Атлас» Ст. Смоленського). Виходять у світ факсимільні видання рукописних джерел, а також перше наукове видання «Азбуки» старця О. Мезенця¹³, підготовлене С. Смоленським¹⁴.

На третьому етапі становлення теорії поспівок (друга половина ХХ ст. – ХХІ ст.) відбулося повернення до автентичних джерел – давніх співацьких і теоретично-методичних рукописів, а наукові здобутки учених ХІХ ст. стали актуальними в руслі певної проблематики¹⁵.

Найґрунтовнішу наукову розробку теорія мелодичних формул богослужбового співу отримала в російській гілці літургійного музикознавства, а також у фундаментальній праці І. Гарднера й Е. Кошмідера¹⁶. Першим теоретичним дослідженням, у якому були актуалізовані майже всі складові теорії мелодичних формул, стали «Нотные приложения с объяснительным текстом» прот. І. Вознесенського – частина його праці «О церковном пении Православной Греко-Российской Церкви. Большой (и Малый) знаменный распев» (Рига, 1889). У роботі вченого ще не розроблено термінологічного апарату: замість поняття «поспівка» застосовано «мелодичний рядок». Попри це, в описових коментарях до нотних зразків зосереджені майже всі основні характеристики поспівкового комплексу (внутрішня структура поспівки, її елементи й функції елементів; функціонування поспівки в гласі, його системі жанрів; композиційні функції поспівок у піснеспівах гласу; значущість і вживаність поспівки в гласі; зв'язки поспівок всередині гласу; сімейства мелоформул; міжгласові зв'язки поспівок; наявність мелоформул, спільних

¹³ Азбука знаменного пения (извещие о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1668-го года). Издал с объяснениями и примечаниями Ст. Смоленский. Казань : Типография Императорского Университета и типо-литография Н. Данилова, 1888. 133 с.

¹⁴ Чижик І. О. «Загальний реестр або словник мелодичних рядків знаменного розспіву»... С. 57.

¹⁵ Там само.

¹⁶ Gardner J., Koschmieder E. Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift. München, 1963. Т. 1; 1966. Т. 2; 1972. Т. 3.

3.1. Поспівковий фонд українського Октоїха...

для низки гласів; відмінність функцій таких поспівок у різних гласах; «словесні набори» гласів і жанрів та ін.)¹⁷.

Розвиток теорії поспівок. Наукові класифікації поспівок.

У науковий обіг поняття «поспівка» ввів С. Смоленський, визначивши серед вагомих ознак поспівки нетривалість її звучання, переважну «нетайнозамкненість» знакового складу формули (на відміну від «тайнозамкнених» лиць і фіт) та її гласову характерність. Ґрунтовну розробку поспівки отримала в працях прот. В. Металлова. Виходячи з формульної природи давньоруського осмогласся, В. Металлов назвав гласові поспівки «першими ознаками осмогласся»¹⁸. Характерні формули й закономірності їх поєднання дослідник увів до атрибутивних ознак гласу, котрі дають змогу визначити гласову належність піснеспіву чи, навіть, його фрагмента.

Зрушенням у розвитку наукової теорії поспівок сприяли порівняльні дослідження різночасових східно-слов'янських джерел. Це привело як до поглиблення знань щодо значного масиву мелоформул, так і до розробки вченими різних країн методик їх аналізу (праці І. Вознесенського, М. Бражникова, І. Гарднера, Е. Кошмідера, Б. Карастоянова, А. Кручиніної, І. Лозової, Г. Алексєєвої, С. Кравченко, А. Шек, В. Григор'євої, Д. Панчі, М. Пішлегер, І. Чижик, О. Прилепи, М. Сорочана та ін.). Результатом систематизації формул стало укладання словників-таблиць поспівок, фіт і лиць (І. Вознесенський, В. Металлов, М. Бражников, А. Кручиніна, Б. Карастоянов, І. Лозова, С. Кравченко, З. Гусейнова, Д. Панча, С. Тутолміна, О. Тюріна, О. Прилепа, В. Зінченко). Священик В. Металлов наприкінці ХІХ ст. опублікував звід поспівок за гласами, мелодичними ознаками та місцем у формі піснеспіву, групуючи їх на початкові, серединні та кінцеві¹⁹.

М. Бражников уважав одним із засобів упорядкування і класифікації поспівок їх музично-естетичні визначення – назви, у яких віддзеркалено найрізноманітніші аспекти функціону-

¹⁷ Чижик І. О. «Загальний реєстр або словник мелодичних рядків знаменного розспіву»... С. 78.

¹⁸ Металлов В., прот. Осмогласие знаменного роспева... С. 3–4.

¹⁹ Там само.

вання поспівкової системи та якісні характеристики формул. З-поміж назв поспівок є такі, що вказують на: а) характер наспіву (*унилка, восклиціє, виплавка перемітна, колибелька*), б) тривалість поспівки (*скачек малий, рафатка середня*), в) зв'язок поспівок (*покладка з возводом, мережа зі стезею, мережа з підйомом*), г) місце в наспіві (*мережа нижня, вознос кінцевий*), ґ) гласову належність (*четверогласна*), д) напрям руху наспіву (*качалка, возвод, підйом великий*)²⁰. До поданої М. Бражниковим класифікації долучаємо й поспівки, у назві яких віддзеркалено їх богословсько-символічне значення (наприклад, *возносець*).

Суттєвою якістю поспівки як елемента системи осмогласся є формульність, що визначено А. Кручиніною. Виявивши закономірності в графічних формах поспівок безпомітних кокизників, дослідниця уклала за типами кадансів поспівок таблицю з 24-х невмених архетипів та їх похідних. Відтак поспівка в дефініції А. Кручиніної – це мелодико-графічна формула, що складається з 2-х елементів: відносно стійкого кадансу (2–3 знамена) і попереднього до нього, змінного за тривалістю і складом знамен, підведення (церковно-слов'янський «подвод»)²¹.

У працях Б. Карастоянова дістав подальший розвиток розкритий ще І. Вознесенським механізм утворення груп споріднених поспівок – сімейств. Учений увів у науковий обіг власні методики комплексного дослідження поспівок системи осмогласся, серед яких – і методика сегментації формульних композицій²².

²⁰ Бражников М. В. Древнерусская теория музыки... С. 186–198.

²¹ Кручинина А. Н. Попевка знаменного распева в русской музыкальной теории XVII века. *Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика)*. Санкт-Петербург : Ут, 2002. С. 46–149.

²² Карастоянов Б. П. Сегментация мелодий знаменного распева. *Всероссийский фестиваль «Невские хоровые ансамбли»: материалы Всероссийской научно-практической конференции «Прошлое и настоящее русской хоровой культуры»*. Москва, 1984. С. 47–50; Карастоянов Б. П. О таблицах мелодических формул знаменного распева. *MUSICA ANTIQUA*. Bydgoszcz, 1988. VIII. Vol. 1: *Acta Musicologica*. С. 489–520; Карастоянов Б. П. Попевки и фиты в центонах знаменного распева и их основные формулы. *Българско музико-знание*. 1991. Кн. 1. С. 27–70; Карастоянов Б. П. Попевки знаменного распева. По материалам певческой книги Праздники, новая истинноречная редакция.

3.1. Поспівковий фонд українського Октоїха...

В українському музикознавстві фонд поспівок Октоїха є об'єктом комплексного дослідження київської дослідниці наукової школи НМАУ І. Чижик. У працях І. Чижик осмислені практичне застосування поспівок у піснеспівах, функціонування їх в аспектах повноти, точності викладення, розміщення в композиції піснеспіву, форми взаємодії поспівок у зв'язку з формотворенням, утворення непоспівкового матеріалу в піснеспівах тощо ²³.

В. Металлов диференціював поспівки за графічною формою, наспівом і використанням у гласі й осмоглассі загалом: поспівки, які мають одну графічну форму, але різний наспів у різних гласах (наприклад, *хаміла, навук, кулизма середня*); поспівки, що різняться за графічним накресленням, але в різних гласах мають однаковий наспів (наприклад, «підйом»); поспівки з однією графічною формою і єдиним наспівом, властиві тільки певному гласові або окремим гласам (наприклад, *дербиця* 1, 3, 4 гласів) ²⁴. У цій класифікації вчений оминув значну частину поспівок тільки з варіантним принципом функціонування як у графічних, так і мелодичних формах, що, як правило, групуються в сімейства. Зазвичай у таких сімействах завжди зберігається набір атрибутивних графічних і мелодичних елементів, що утворюють мелодико-графічне ядро.

За класифікацією І. Лозової в осмоглассі функціонують три основні групи поспівок:

1) поспівки, властиві тільки для одного гласу чи для пари споріднених гласів (наприклад, *долинка* 1-го і 5-го гласів);

2) поспівки, характерні для кількох гласів («мігруючі»), з незмінними графічною формою і розспівом (*мережа верхня* в 2-му, 3-му, 4-му, 6-му, і 8-му гласах, *дербиця* в 1-му, 3-му, 4-му гласах);

(Рукопись конца XVII века, Москва, ГИМ, Синодальное певческое собрание № 41.) Вена, 2008. 502 с.

²³ Чижик І. О. Мелодичний аспект поспівкового комплексу осмогласся у нотолінійному Октоїху. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 41 : Старовинна музика: сучасний погляд. С. 81.

²⁴ Металлов В., прот. Азбука крjúкового пения... 130 с.

Олеся Прилепа

3) поспівки, які зберігають своє накреслення, але мелодично змінюються (однаковий розспів поспівки в споріднених парних гласах – 1-му і 5-му, 2-му і 6-му; *кулизма середня*)²⁵.

У літургійному музикознавстві останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. паралельні наукові студії проблематики мелодичних формул привели до якісних зрушень, насамперед у розумінні поспівки як структурної складової розспіву: «Поспівки – це лексика розспіву, а його ладові характеристики, властиві кожному гласові осібню, подібні законам управління, що діють в осмисленому мовленні»²⁶.

Будова поспівки. У розвитку наукової теорії мелоформул значне місце посідає проблематика будови поспівки, насамперед ролі її структурних елементів в утворенні як окремих варіантів поспівки, так і цілих сімейств варіативних мелоформул. Літургійне музикознавство ХХ ст. структурну модель поспівки презентує в різних термінологічних блоках-відповідниках: 1) «доступка» («приступка») – «ядро» (М. Бражников)²⁷; 2) «подвод» – «архетип» (А. Кручиніна). У таких підходах учені спиралися, головним чином, на традиційні засади давньоруської теорії музики. Зокрема, у структурній моделі поспівки «подвод» – «архетип», запропонованої А. Кручиніною, термін «подвод» взято зі співацьких азбук²⁸.

Подальші дослідження елементів гласового мелосу спонукали до перегляду пропонованих моделей структури поспівки. М. Школьник зауважила не завжди обов'язкову наявність ядра (архетипа) наприкінці поспівки²⁹. Порівняльні студії структури поспівки з будовою слова, спільних принципів їх організації, дали підстави І. Чижик висунути більш деталізований варіант

²⁵ Лозовая И. Е. Столповой знаменный распев (вторая половина XV–XVII вв.)... С. 7.

²⁶ Там само. С. 6.

²⁷ Бражников М. В. Древнерусская теория музыки... С. 188–197.

²⁸ Кручинина А. Н. Попевка знаменного распева в русской музыкальной теории XVII века. С. 150, приметка 23.

²⁹ Школьник М. Г. Проблемы реконструкции знаменного распева XII–XVII веков (на материале византийского и древнерусского Ирмология). Рукопись. Дисс. ... канд. искусств. Москва, 1996. 302 с.

3.1. Поспівковий фонд українського Октоїха...

структурної моделі поспівки: «підведення – ядро – заключна частина – каданс»³⁰. Визначення функціональної ваги елементів формули є ключем до механізмів утворення поспівок-варіантів, а також проливає світло на закони розспівування богослужбового тексту загалом.

Побутування поспівок у піснеспівах. Наприкінці XIX ст. прот. В. Металлов визначив основні принципи функціонування поспівкової системи в піснеспівах: одні формули є завжди мелодично незмінними, другі – набувають незначних видозмін, переважно в середині формули, або ж зазнають скорочення чи доповнення в завершенні, іноді «нарощення» на початку, що насамперед спричиняється текстовими умовами³¹. М. Бражников серед механізмів варіювання мелодій поспівок окреслив «систему дрібних видозмін наспівів», елементами якої стали «доступка» («приступка») у зачині поспівки і «піддержка» в заключній частині тощо³². Розширення деяких поспівок, за рахунок додавання підведень («подвода», «доступки»), у теорії мелодичних формул набули усталених термінологічних характеристик: «мала» – «середня» – «велика» – «повна» (наприклад, *пригласка* 1-го гласу, *повертка* 6-го гласу та ін.).

І. Чижик в арсеналі поспівок, що в практиці молитвоспівів зазнають варіантних видозмін, виокремила «усталені джерельні версії» та «вільні варіанти»: усталені джерельні версії, як правило, не виключають, а співіснують з основною формою поспівки; вільний варіант – ситуативне явище, у якому може утворитися дуже далеко від основної поспівки форма³³.

У тканині піснеспівів поспівка може викладатися повно й точно або в скороченій / розширеній формі, може бути використаний і сегмент поспівки³⁴. Щодо взаємодії мелодичних формул

³⁰ Чижик І. О. Мелодичний аспект поспівкового комплексу осмогласся у нотолінійному Октоїху. С. 82.

³¹ Металлов В., прот. Осмогласие знаменного роспева... С. 8.

³² Бражников М. В. Древнерусская теория музыки... С. 195.

³³ Чижик І. О. Мелодичний аспект поспівкового комплексу осмогласся у нотолінійному Октоїху. С. 81.

³⁴ Там само.

Олеся Прилепа

у піснеспівах у музичній теорії відмічені стійкі поєднання поспівок – «поспівкові пари» (прот. В. Металлов)³⁵, а також утворення «складних мелодичних формул», «формул-поєднань» (Б. Карастоянов)³⁶ чи явище «синтезування поспівок», утворення «складених структур», «мозаїчних структур» (І. Чижик)³⁷.

Поспівки в гласі. Система гласових поспівок за функційною вагою ієрархічна. У кожному гласі існував певний репрезентативний набір формул – початкових, серединних, кінцевих (В. Металлов), а також поспівок для виразу кульмінаційних моментів (*кулізма середня* 1-го і 5-го гласів та ін.)³⁸. Зазвичай такі знакові формули мали виразну мелодику, що була на слуху, а також сталі графічні форми фіксації, легко впізнавані в тексті.

Поспівки в жанрах піснеспівів. В осмогласній системі гімнографії кожен жанровий комплекс характеризується певним пріоритетним набором гласових поспівок, які за найчастішим використанням в жанрі чи жанровій групі формують мелодико-інтонаційне «обличчя» даного жанру в гласі. Найбільший комплекс мелоформул представлений у стихиро-тропарних жанрах. Степенні антифони мають власний набір поспівок. Ірмоси канонів також мають характерні поспівки. Попри це, наявність спільних гласових поспівок у різних жанрах не виключена. Наприклад, *вознос кінцевий* для степенних антифонів 1-го і 5-го гласів є типовою заключною формулою, однак цією поспівкою завершено й Богородичен на стиховні 1-го гласу, і Богородичен догматик 5-го гласу.

Поспівки по-різному репрезентовано в жанрах чи жанрових групах, побудованих за принципом самогласних, і таких, що функціонують за принципом подібних. У воскресних самоглас-

³⁵ Металлов В., прот. Осмогласие знаменного роспева... 92 с.

³⁶ Карастоянов Б. П. Попевки знаменного роспева... С. 366–368.

³⁷ Чижик І. О. Мелодичний аспект поспівкового комплексу осмогласся у нотолінійному Октоїху. С. 84–85.

³⁸ Чижик І. О. Смысловая функция лейтстроки в песнопениях Октоиха. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 60 : Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення. С. 170–175.

3.1. Поспівковий фонд українського Октоїха...

них Октоїха (ιδιόμελα ἀναστάσιμα) і самоподобних (αὐτόμελα) фонд формул виявився найповніше. Кожен піснеспів-самогласен – одинична розгорнута центон-композиція наскрізного типу, властива для одного піснеспіву (наприклад, стихири воскресні, догматики, стихири на стиховні Октоїха). Рядкова будова самоподобна також могла передбачати наявність гласових поспівок і слугувала мелодико-інтонаційною моделлю для піснеспівів-подобних.

У композиції піснеспіву-самогласна кожна поспівка мала певне місце, розспівуючи відповідні склади / слова вербального тексту. Іноді в мелодичних версіях / редакціях піснеспіву споглядаємо явище заміни однієї поспівки іншою з того самого сімейства.

Поспівки столпового співу українсько-білоруської традиції. Сучасні наукові дослідження монодійних наспівів українського ареалу, в тому числі їх формульної компоненти, базуються на методологічних засадах, які ще наприкінці XIX ст. сформулював прот. І. Вознесенський у порівняльних студіях російських («великоруських») та українських («південно-західних») джерел знаменного співу: вчений загалом підкреслив їх збіжність (XV–XVI ст.), а відмінності визначив як незначні³⁹. Його припущення про взаємодоповнення російських й українських редакцій XVII ст. стало відправним пунктом досліджень формульної складової монодійних наспівів українських теренів (І. Чижик, О. Прилепа, В. Зінченко, О. Тулюк, О. Путятицька, М. Сорочан, Б. Жулковський).

В українсько-білоруській співацькій традиції, зафіксованій у нотолінійних Ірмологіонах кінця XVI – XIX ст., найзначнішу частину утворюють піснеспіви, що репрезентують українсько-білоруську гілку давнього столпового співу. В піснеспівах українсько-білоруської гілки знаменного співу (догматики, Богородичні на стиховні, ірмоси канонів, стихири свят, степенні антифони тощо) продовжував функціонувати поспівковий фонд

³⁹ Вознесенский И. И., прот. Церковное пение Православной Юго-Западной Руси по нотно-линейным ирмологам XVII–XVIII веков. С. 16.

Олеся Прилепа

системи осмогласся. У складі мелоформул, поряд з поспівками, традиційно використовували фіти й лиця.

Як правило, основними складовими поспівки в давньому столповому співі були вербальний текст, графічний запис (невми) та мелодичне розшифрування (розвод). Існування від кінця XVI ст. формульного корпусу українсько-білоруського монодійного ареалу в нотолінійній системі призвело до втрати одного з найважливіших компонентів поспівки – графічної форми. За таких умов утворення сімейств варіантів поспівок в українсько-білоруській гілці монодійного співу відбувалося в мелодичній площині.

Проблему ідентифікації системи мелоформул українсько-білоруської монодії в українському літургічному музикознавстві було частково вирішено розробкою відповідної методики атрибуції поспівок (І. Чижик, О. Прилепа)⁴⁰. Базовим пунктом останньої став аспект усталеності поспівки, її неодноразового виявлення в піснеспівах (за М. Веліміровичем)⁴¹. Для атрибуції українсько-білоруських форм поспівок запропоновано наступні критерії їх ідентифікації: наявність певної форми поспівки

1) у гласі (у піснеспівах одного жанру чи жанрової групи; у піснеспівах різних жанрів чи жанрових груп);

2) у споріднених гласах (парних, перехресних, суміжних) осмогласся (у піснеспівах одного жанру чи жанрової групи; у піснеспівах різних жанрів чи жанрових груп);

3) в окремому піснеспіві в різних рукописних джерелах регіональної монодійної традиції.

Поспівковий фонд столпового співу українсько-білоруських Ірмодіогонів кінця XVI – XIX ст. утворює незмінні поспівки,

⁴⁰ Прилепа О. П. Функції музичного тексту у втіленні канонічного змісту Богородичних піснеспівів у традиції богослужбового співу Києво-Печерської Лаври (за джерелами кін. XVI – початку XIX ст.): дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03. Київ, 2011. С. 109–111.

⁴¹ Пишлегер М. Об изучении мелодических формул позднего ирмодического пения Константинопольской Церкви. *Гимнология: церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток–Русь–Запад*. Москва : Прогресс-Традиция, 2003. Вып. 3. С. 227–229.

3.1. Поспівковий фонд українського Октоїха...

спільні для східно-слов'янського осмогласся загалом, та варіантні в часовому й регіональному зрізах мелодичні формули. У корпусі мелодично незмінних у східно-слов'янському ареалі виявлено такі поспівки: *пригласка*, її варіант – *завивець*, *підйом малий*, *возносець*, *переметка*, *виплавка переметная*, *хаміла*, *павук*, *кулизма середня 1-го гласу*; *підйом* (малий, середній, великий, повний), *під'їзд середній*, *колибци 2-го гласу*; *дербиця* (велика, повна), *пригласка* (мала, велика), *возмер*, *фіта двоєчельна 3-го гласу*; *рютка*, *цагоща*, *павук*, *дербиця велика*, *підйом великий*, *огибка*, *возмер 4-го гласу*; *ромца менша*, *вознос останній*, *кулизма середня*, *павук*, *підйом*, *під'їзд світлий*, *рафатка менша*, *осока* (велика, повна) 5-го гласу; *рютка*, *кулизма середня*, *павук великий*, *храбриця повна з павуком великим*, *підйом малий*, *під'їзд середній*, *під'їзд мрачний 6-го гласу*; *римза*, *виплавка*, *під'їзд світлий*, *апостроф*, *перекладка*, *поїздка*, *возмер*, *пригласка велика*, *рожек світлий 7-го гласу*; *хаміла*, *підйом малий*, *під'їзд мрачний 8-го гласу*.

Кількісно домінували варіативні мелоформули, що засвідчує варіативність як принципову властивість буття поспівкової системи. Зазвичай у процесах утворення поспівок-варіантів зберігалися мелодична основа, звуковисотне розміщення в церковно-му звукоряді, місце в композиції піснеспіву.

На базі системи варіантних поспівок сформувалася стилістика українсько-білоруського осмогласного співу. З-поміж найзагальніших стилістичних ознак вітчизняної монодії варто відзначити тяжіння до максимальної мелодизації поспівки (плавність, розміреність поступеневого руху, уникання стрибків ломкою (терцієвих) тощо). Таких мелодичних ознак в українсько-білоруському осмоглассі, порівняно з російською гілкою, набула значна частина мелоформул. Наприклад, сімейство поспівок *ометка*, *рожок* і *задевець* 1-го гласу:

Ометка середня з хамілю



Догматик 1 гл.

ІР НБУВ. Ф. 301, КІПЛ 31п/17, 1685 р.;

Олеся Прилепа

поспівки опочинка і муга 2-го гласу:

Опочинка



Догматик 2 гл.
ІР НБУВ. Ф. 301, № 85 л, 1629 р.;

пригласка велика 3-го гласу, долинка висока 4-го гласу, пригласка заводна 5-го гласу:

Пригласка заводна



Догматик 5 гл.
ІР НБУВ. Ф.1, № 5391, 1596–1601 pp.;

долинка менша (хориса) 5-го гласу:

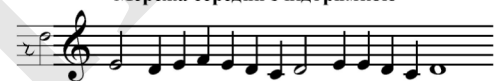
Долинка менша чи хориса



Догматик 5 гл.
ІР НБУВ. Ф.1, № 5391, 1596–1601 pp.;

перевязки, сімейства повертки, мережі 6-го гласу:

Мережа середня з підтримкою



Догматик 6 гл.
ІР НБУВ. Кир. 446, Почаїв, 1766 р.

У цьому сенсі відзначився 8-й глас: українсько-білоруські поспівки набувають широкорозспівних форм, особливо характерні для гласу *поворотка* (вірізняється розгорнутою побудовою з великим внутрішньоскладовим розспівом у кадансовій ділянці),

3.1. Поспівковий фонд українського Октоїха...

Поворотка

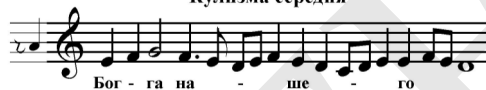


Догматик 8 гл.

ІР НБУВ. Ф. 301, № 85л, 1629 р.

і кулизма середня, саме в такій формі надзвичайно поширена в гласі:

Кулизма середня



Догматик 8 гл.

ІР НБУВ. Ф. 301, № 85л, 1629 р.

Українсько-білоруські джерела багаті й на розспівні форми поспівки *пригласка заводна* 8-го гласу (у деяких варіантах можна спостерігати включення вокалізованих зворотів):

Пригласка заводна



Богородичен на стиховні 8 гл.

ІР НБУВ. Ф. 1, № 5391, 1596–1601 рр.

Цікавою є історія побутування *кулизми середньої кінцевої* 2-го гласу. У нотолінійних джерелах кінця XVI – першої половини XVII ст. спостерігаємо майже абсолютну збіжність поспівки в паралельних гілках столпового співу, за винятком нівелювання синкопи, яка є характерним елементом «ядра» поспівки словника прот. В. Металлова, звуковою повторністю в українсько-білоруській традиції.

Кулизма середня, кінцева



Богородичен на стиховні 2 гл.

ІР НБУВ. Ф. 1, № 5391, 1596–1601 рр.

Олеся Прилепа

У киево-печерських джерелах другої половини XVII ст. «повертається» синкопа в «ядрі» поспівки, проте у варіантній мелодичній формі.



Історичні варіанти поспівки в українсько-білоруській традиції мають єдиний сталий зачин, що свідчить про побутування в практиці мелодично розширеної форми *кулизми кінцевої*. У всіх варіантах поспівки зберігається спільна основа.

У творенні музично-інтонаційного образу 4-го гласу важливе значення мало сімейство *дряби*. Якщо в словнику прот. В. Металлова *дряби великі* характеризуються внутрішньою перемінністю мелодико-ритмічних фігур, характерним квартовим стрибком у прикадансовій зоні поспівки (що вказує на діючий у ній принцип інтонаційного оновлення)⁴², то в українських формах поспівка набула мономірності (однорідні мелодичні звороти в плавному поступеновому русі). У сімействі *дряби* українсько-білоруської традиції виокремлено дві стійкі форми за типом кадансу: перша має «великий» («мажорний») каданс (опускається на нижній щабель «мрачного» суголосся), а друга виникла в результаті поєднання з *кулизмою середньою* і характеризується «малим» («мінорним») кадансом (повертається на середній щабель «мрачного» суголосся).



⁴² Металлов В., прот. Осмогласие знаменного роспева... 92 с.

3.1. Поспівковий фонд українського Октоїха...



Догматик 4 гл.

ІР НБУВ. Ф.301, № 85 л, 1629 р.

Мелодика *кулизми середньої* 7-го гласу відрізняється від *кулизми середньої* парного 3-го гласу, на відміну від спільних *кулизм середніх* парних 1-го і 5-го, 2-го і 6-го гласів, що загалом властиво системі осмогласся. Українські форми *кулизми середньої* 7-го гласу майже мелодично збіжні з поспівкою *перекладка* (за винятком традиційного включення читка в передкадансовій ділянці *перекладки*):



Догматик 7 гл.

ІР НБУВ. Ф. 301, КПЛ 31 п/17, 1685 р.



Догматик 7 гл.

ІР НБУВ. Ф. 301, № 85л, 1629 р.

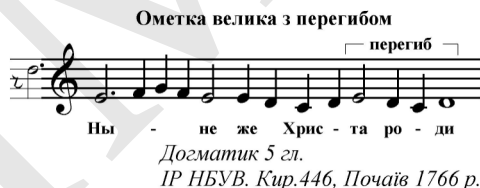
До специфічних стилістичних ознак українсько-білоруської столпової гілки можна зарахувати й появу характерних зворотів у «системі дрібних видозмін» наспіву, насамперед у кадансових ділянках споріднених поспівок (т. зв. *підтримка* (*піддержка*), *перерегиб*). Зокрема, поспівки одного мелодичного сімейства *кулизма скамейна* і *кимза* 1-го гласу в українській монодійній гілці другої половини XVII ст. отримали характерний зворот *підтримка* (*піддержка*) у їх кадансі (замість текстової синкопи в джерелах кінця XVI – середини XVII ст.).

Олеся Прилепа



Показово, що навіть у синтезованих формах поспівок *кимза* і *кулизма скамейна* тип кадансу з *підтримкою* зберігається. Саме такі мелодичні форми *кулизми скамейної* і *кимзи з підтримкою* властиві й для 4-го гласу. Каданс із *підтримкою* в джерелах другої чверті XVII–XIX ст. проникає й у сімейство завершальних поспівок *пастела*, *колчанець* 1-го гласу.

У 5-му гласі українсько-білоруські форми *ометки великої* в зачині збігаються з *ометками* 1-го гласу, в такий спосіб виявляючи сталість локальних варіантів поспівок парних гласів. Одним з характерних засобів колорування мелоформул даного сімейства є розспівування їх з *перегибом* у кадансі. *Перегиб* – низхідний терцієвий хід – у вітчизняних піснеспівах завжди заповнювався поступеневим рухом. Таким чином утворилися українсько-білоруські форми *ометки великої з перегибом*, *рафатки (меншої, великої) з перегибом*, *осоки (меншої, великої, повної) з перегибом*.



У поспівковому корпусі українсько-білоруського осмогласся частина характерних мелоформул також утворилася з огляду на варіантні зміни в зачині поспівки. Показовою в цьому сенсі є *рютка* 6-го гласу. В українсько-білоруських нотолінійних ірмологіонах виявлено як спільну для східно-слов'янського осмогласся мелоформу *рютки*, так і значну кількість її варіантів, що утворилися внаслідок видозміни в доступці поспівки. Прикмет-

3.1. Поспівковий фонд українського Октоїха...

ним є догматик 6-го гласу, в зачині і в середній ділянці композиції якого спостерігаємо дві мелоформи *рютки*:

Рютка

Кто Те - бе не бла - жит

Догматик 6 гл.
ІР НБУВ. Ф. 301, № 350п,
друга чверть 17 ст.

Рютка

ли - цу раз - де - ля - ем

Догматик 6 гл.
ІР НБУВ. Кир. 2759п, Львів, 1709 р.

У поданих варіантах *рютки* атрибутивні частини поспівки – коренева ділянка і каданс – залишаються незмінними.

За результатами поспівкового аналізу встановлено, що в піснеспівах Супрасльського монастиря кінця XVI ст. віддзеркалилася рання традиція співу Києво-Печерської лаври. Водночас формульний склад Супрасльського Ірмологіону (ІР НБУВ, ф. 1, № 5391) близький до поспівкового фонду знаменного розспіву, що вказує на успадкованість давньої традиції та вкоріненість її в Супрасльських і Києво-Печерських молитвоспівах⁴³.

Від другої чверті – середини XVII ст. в українських Ірмологіонах закріплюються і стають основними ті варіантні форми поспівок, що виявляють місцеву своєрідність і формують локальну стилістику монодії. Скажімо, специфіку співацької традиції Межитирського монастиря утворюють поспівки *кулизми середні* 2-го, 3-го, 6-го гласів: *кулизма середня кінцева* 2-го гласу набула характерної мелодико-ритмічної форми; у *кулизмі середній* 3-го гласу початковий хід *ломкою* (висхідний терцієвий) виявляє специфіку розспі-

⁴³ Прилепа О. П. Функції музичного тексту у втіленні канонічного змісту... 440 с.

Олеся Прилепа

вування поспівки в цій монастирській традиції. Варто зазначити збіжність мелодичних форм *кулизми середньої* 2-го гласу й парного 6-го гласу, що свідчить про сталість даної поспівки в співочій традиції Межигірського монастиря (Ірмологіон ІР НБУВ НАНУ, ф. 301, № 112/645с, 40-ві роки XVII ст.). Оригінальні поспівки, поряд із традиційними знаменними, атрибутовано в піснеспівах Глинської пустині (с. Соснівка Глухівського р-ну Сумської обл.) (М. Сорочан)⁴⁴. Деякі поспівки столпового співу було виявлено також у Догматиках Великої вечірні болгарського наспіву в українсько-білоруських нотолинійних ірмологіонах XVIII ст. (О. Путятницька)⁴⁵.

У поспівковому аналізі нотолинійних джерел Києво-Печерської лаври другої чверті XVII – XIX ст. встановлено існування двох пластів мелоформул. Перший утворюють стабільні та незмінні за мелодичною формою поспівки, спільні для осмогласся східно-слов'янського ареалу загалом. Другий базується на мелоформулах, що є варіантними як у місцевих традиціях, так і в історичному аспекті. Останні перебувають у межах інтонаційної системи осмогласся. У співвідношенні зі співами українських регіональних традицій, представлених, зокрема, в Межигірському рукописному Ірмолої (40-ві роки XVII ст.), Львівському (1709) та Почаївському (1766) стародруках, києво-печерський наспів на кожному історичному етапі характеризується домінуванням спільного над відмінним і є репрезентантом цілісного стильового пласта українського монодійного ареалу другої чверті XVII–XVIII ст.⁴⁶

Отже, дослідження поспівкового комплексу гласового мелосу українсько-білоруських рукописних Ірмологіонів кінця XVI – XIX ст. проливає світло на специфіку існування українсько-білоруської гілки монодії й, відтак, розкриває цікаві аспекти молитвоспівної творчості наших предків.

⁴⁴ Сорочан М., дякон. Часткова атрибуція поспівок Октоїха Глинського наспіву (на прикладі степенних антифонів, богородичних «на стиховні», догматиків). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2014. С. 34–50.

⁴⁵ Путятницька О. В. Болгарський наспів і українсько-білоруська традиція церковного монодійного співу кінця XVI–XVIII ст. : дис. ... канд. мист-ва. : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2009. 267 с.

⁴⁶ Прилепа О. П. Функції музичного тексту у втіленні канонічного змісту...

Наталія Костюк

3.2. ВИКОРИСТАННЯ ДЕЯКИХ КОНЦЕПТІВ «КНИГИ ПСАЛМІВ» У ЛІТУРГІЇ ВІЗАНТІЙСЬКОГО ОБРЯДУ XVIII СТОЛІТТЯ: ідеологічні зміни

Деякі глобалізаційні тенденції, які актуалізуються в сучасному світі, не обов'язково мають нещодавнє походження. Так, дедалі більше в різних контекстах суспільного життя обговорюють проблему міжрелігійної толерантності між домінуючими релігіями сучасної цивілізації – іудаїзмом, християнством та ісламом. У наукових колах нарощується обсяг дискусій щодо відображення фактів конфліктування або порозуміння між ними від часу утвердження Східної та Західної християнських церков. Особливу увагу нині спрямовано на православ'я, на східнослов'янські його терени, на яких консервативність слідування постулатам віровчення належить до особливих чеснот. Утім, уява про непорушність форм їх втілення на певних історичних етапах навіть у богослужіннях не видається беззаперечною після дослідження реальних джерел і з'ясування специфіки контексту. Зокрема, таке враження формується за більш докладного вивчення специфіки розвитку літургії візантійського обряду: деякі деталі її сакрального сенсу на певних етапах, за певних державних та історичних умов зазнавали досить серйозних випробувань.

Такі модифікації простежуємо в XVII–XVIII ст. в церквах візантійського обряду в Російській імперії. Специфіка суспільно-

Наталія Костюк

історичної ситуації цього часу, а також процеси, які розгорнуться вже на початку XIX ст.¹, підсилюють доцільність розгляду контексту і сутності певних «нововведень». У центрі уваги – особливості використання Книги Псалмів і спочатку зовсім незвичних для православної церкви Русі, проте важливих для державно регульованої церкви Російської імперії музичних жанрів. Оскільки такі зміни, що вимагають «звикання» віруючих до нових ідей, не могли відбуватися без підтримки вищих кіл, необхідно, по можливості, ретельно окреслити хоча б деякі контекстуальні особливості цього процесу.

Насамперед потрібно врахувати певні нюанси політики держави в релігійному житті суспільства. У той час, коли все ще відчувалися наслідки Стоглавого собору (1551) і реформи патріарха Никона, проводили гоніння на старовірів², досить гострим виявилось і єврейське питання. Його просування – від обмеження в'їзду представників цього народу з Польщі особливими указами³ імператриці Єлизавети Петрівни до узаконення правового становища євреїв при Катерині II – повинно було пом'якшити ставлення корінного населення східнослов'янського ареалу до «роду єврейському, распяти Тя осудиша, оцта и жел-

¹ Контрасти між реальним станом речей і просуванням «істинного» віровчення в цей період стали разючими. Так, заснування, за імператора Олександра I, «Комітету з благоустрою євреїв» (1802) призвело до досить жорсткого «Положення об устроїстві євреїв» (1804). Незабаром, після Наполеонівських воєн, Російське біблійне товариство здійснило переклад Старого Заповіту російською мовою (1815; на той час повна слов'янська Біблія видання 1751 року – велика рідкість). При Миколі I виданий цим Товариством тираж Старого Заповіту було повністю спалено (1825). Дозвіл на друк, 1858 року, дав наступний імператор – Олександр II. Однак повна російськомовна («Синодальна») Біблія вийшла тільки 1876 року. У роботі над виданням одними з головних виконавців були Данило Абрамович Хвольсон і Василь Андрійович Левісон (останній хрещений 1839 р.).

² Зокрема, доцільно нагадати про «Раскольничью контору» (діяла в 1725–1763-х рр.), прирівнювання старообрядців до іновірців (1762) і таке інше.

³ Наприклад, умова обов'язкового прийняття християнства при Катерині I або обмеження безперешкодного поселення при Катерині II («смуга осілості» 1791 р.; до речі, поселення євреїв у селах забороняли).

3.2. Використання деяких концептів «Книги псалмів»...

чи напоївше» (одинадцятий антифон шостого гласу Великої П'ятниці)⁴.

Однак загальне ставлення до них у суспільстві – хоча б після численних кричущих фактів оподаткування церков і встановлення плати за здійснення православних богослужінь на українських землях – мало в чому змінилося⁵. Їх сприймали «ізгоями» і «чужими», тобто абсолютно чужорідними одвічної корінній культурі. Видатний дослідник російської культури Ю. Лотман пов'язував цю ситуацію з продовженням традицій родового суспільства, що вкладало «в поняття “чужий” якусь споконвічну подвійність»: «чужий» – прибулець ззовні, ворог або позбавлений повноти громадських прав., що перебуває на “нашій” території, однак належить якомусь іншому світу, з якого він прийшов»⁶. Саме таким, «чужим», світом була спільнота або навіть окремі сім'ї євреїв, які опинялися на слов'янських теренах впритул до кінця XVIII ст. Водночас відбувалося хрещення деякої частини євреїв. Посилення їх взаємодії з владою, часто внаслідок меркантильних причин, могло бути спровоковане й необхідністю для представників її найвищих рівнів зміцнення власного впливу і статусу. Відтак для загального пом'якшення ставлення до цього народу й уникнення відкритих конфліктів необхідно

⁴ Повний текст цього антифону в сучасному перекладі українською мовою:

«За добро, що Ти, Христе, зробив народові юдейському, на розп'ятті засудили Тебе, оцтом і жовчю напоїли Тебе? Але відплати їм, Господи, за злочин їх, бо не захотіли вони зрозуміти Твого милосердя.

Зрадою не вдовольнилися, Христе, люди єврейські, але кивали головами своїми, хулу і наругу над Тобою чинили, але відплати їм, Господи, за ділами їхніми, бо не зрозуміли Твого провидіння.

Ні земля, що тряслася, ні каміння, що розпадалося, ні церковна завіса, ні мертвих воскресіння, євреїв не врозумили. Але відплати їм, Господи, бо даремно на Тебе повстали».

⁵ Це ставлення зафіксоване навіть у «Скупому лицарі» О. Пушкіна: в уста персонажа Альбера вкладено показову фразу «проклятий жид, почтений Соломон».

⁶ Лотман Ю. «Изгой» и «изгойничество» как социально-психологическая позиция в русской культуре преимущественно допетровского времени («Свое» и «чужое» в истории русской культуры). URL : http://www.historicus.ru/izgoi_i_izgoynichestvo_kak_sotsialno_psihologicheskaya_pozitsiya/.

Наталія Костюк

було привнести зміни в релігійну свідомість як окремого православно-славного народу, так і суспільства загалом.

Основа для подібної толерантності була закладена в минулому. Деякі вчені (наприклад, Дж. Біллінгтон) вважають, що вже століттям раніше впроваджені у виданні «Московської Біблії» (1663) ⁷ «виправлення», по суті, слугували ідеї модифікації Нового Завіту для його сприйняття як продовження Старого. Крім того, споконвічне православне богослужіння вже було піддано світським впливам. Упровадження концертної стилістики (тобто істотно більш яскравої та захоплюючої для пересічного мешканця, аніж традиційні піснеспіви) стало можливим тільки з огляду на значне посилення, з одного боку, загальної світськості культури, а з другого, – унаслідок неухильного руху до імперського типу державності, – нарощувалася парадна церемоніальність богослужіння в тих «статусних» церквах великих міст або маєтків, які «обслуговували» вищі верстви суспільства ⁸. І оскільки саме літургія привертала найбільшу кількість таких «високих» (за соціальним статусом) парафіян, закономірним наслідком став пошук у ній можливих для вияву «ампіру» зон. За цих умов, серед багатьох засобів ⁹ перетворення традиційної

⁷ Їх здійснювали як уточнення Острозької Біблії (1581) на підставі єврейських і грецьких текстів. Те, що в Острозькій Біблії таких спотворень не спостерігалось, підтверджує її перевидання старообрядним видавництвом (див.: «Библия, сиріч книги Ветхаго и Новаго Завіта по языку словенску». Москва : Московская старообрядческая печатня, 1914).

⁸ Це важливий факт. Він відображає включення в орбіту репрезентативної сфери державного життя XVIII ст. інтересів таких лобістів єврейського торгового капіталу в Росії і, відповідно, єврейського представництва в суспільстві, як могутніх князів Долгоруких, не кажучи про фаворитів (наприклад, Е.-Й. Бірона, Г. Орлова).

⁹ Про ступінь популярності і своєрідного «тяжіння» до цієї книги свідчать не тільки її переклади слов'янськими мовами, а й створення поетичних «переспівів». До того ж у початковий період поширення хорового співу широкою популярністю користувався збірник триголосих хорових творів «Псалтырь рифмотворная», створений Василем Титовим на основі Псалтиря Симеона Полоцького і опублікований 1687 року. О. Васильєва, вивчаючи псалми з «Псалтыри рифмотворной» у контексті творчості московської ново-єрусалимської школи, вказала на те, «що у зв'язку із цим матеріалом виявляються

3.2. Використання деяких концептів «Книги псалмів»...

релігійної свідомості в бік етнічної толерантності, видатну роль відіграла сакральність Псалтиря.

Сукупність цих причин призвела до пошуку можливостей для концептуальних нововведень у власне літургію. Проте в церкві Російської імперії, як і в інших помісних церквах, її структура та послідовність були канонічними, тому концептуальні заміщення із введенням відповідних текстів, на перший погляд, могли стосуватися лише змінних частин. Однак цей шлях не міг принести значних результатів, оскільки такі зміни пов'язували з деякими святами, і тому вони мали короточасний ефект. Залишався інший вихід – привнесення нового матеріалу в зону так званих «причасних віршів»: їх жанрова визначеність не обмежувала тематичної конкретизації.

Саме псалом як жанр з арсеналу старозавітних текстів зіграв істотну роль в укоріненні необхідних змін¹⁰. Це було обґрунтовано на найвищому рівні: Псалтир, поряд з Євангелієм і Апостолом, був однією з трьох визнаних Стоглавий собором священних книг. Його образно-тематичне наповнення уможливлювало досягнення всього багатства і контрастів людської віри в межах старозавітного вчення¹¹ і, водночас досить органічно накладало-

загальні історико-культурні проблеми: співвідношення слов'яно-російської культурної традиції (культури *Rex Orthodox*) з культурою європейських країн, які пережили період Реформації; роль духовної лірики; місце Псалтиря в культурі й мові народів. У цю динамічну, бентежну пору сприйняття канонічних текстів невлучно змінюється. У наступні століття цей процес пов'язуємо із секуляризацією суспільного і культурного життя, але взаємини поетів і музикантів із Псалтирем зберігають амбівалентність – повернення до духовної сутності біблійної поезії реальне і нескінчене» [Васильєва Е. Е. Псалтирь в русской культуре второй половины XVII века: историко-стилистические процессы в музыкально-поэтическом творчестве. *Государство, религия, церковь в России и за рубежом*. Москва, 2009. С. 453].

¹⁰ Показово, що псалом та інші подібні хорові концерти, незважаючи на їх популярність і репрезентативність, так і не були до кінця адаптовані в богослужінні, а згодом, у період розквіту «нової школи російської церковної музики», вони були відторгнуті як чужі православному мистецтву.

¹¹ Серед найяскравіших представників перекладацької діяльності XVII ст. – святий старець Паїсій (Величковський) – правнук єврейського купця Мандя, який прийняв православ'я.

Наталія Костюк

ся на уявлення про сенс життя праведних і неправедних поза етнічним визначенням першоджерела.

Урешті, маючи підґрунтя в інших співаних частинах богослужіння¹², псалми ввели в зону причасного вірша, або киноніка. Так зв'язок зі Старим Заповітом було не тільки збережено, а й посилено: у постановах різних століть це значення закріпили за 33-м або 23-м псалмами. Пізніше їх кількість істотно збільшили і вже не пов'язували тільки з Псалтирем. Так само, здавалося б, була збережена і варіативність змісту, оскільки існує кілька видів причасних – «причасний дня», «причасний святого», «причасний свята». При цьому їх тематика, усе ж таки, відповідала канону календарного дня церковного року¹³. І хоча текстовою основою для концерту слугували і власне літургійні тексти (наприклад, стихирі і тропарі), і тексти священного передання (з пророків), саме Псалтир надав досить простий і, водночас, ефективний шлях до посилення етнічної толерантності. Можливість виокремлення відповідних до авторського задуму фрагментів і подальше їх цілком вільне комбінування при написанні концертів мало не тільки художнє, але й ідеологічне значення, а посилення світських (і не тільки¹⁴) віянь у східнослов'янському музичному мистецтві додатково вплинуло на вкорінення моди на такі «псалми-концерти». До речі, деякі не засновані на Псалтирі твори (наприклад, присвячений святу Благовіщення кон-

¹² Псалми використовували в літургії, вечірній і утреній, у часах і шесто-псалмії, повсякденних і великопісних читаннях.

¹³ До речі, і в період найвищого розквіту концерту у творчості композиторів наявні причетні вірші (наприклад, у М. Березовського – «Творяй ангели своя духи», «В память вечную будет праведник», «Чашу спасения прииму», «Во всю землю», «Знаменася на нас», «Радуйтесь, праведнии», три «Хвалите Господа з небес», «Блажени яже избрал»).

¹⁴ Можливо і те, що концертним інкрустаціям у стилістику літургійного співу сприяло посилення масонства при дворі. Яскравим прикладом втілення такого впливу є факт використання Російського синодального церковного гімну «Коль славен наш Господь в Сионе», написаного 1794 року Д. Бортнянським на текст М. Хераскова. Цей видатний аристократ належав до ложі «Гарпократ», а з 1776 року виконував функції оратора ложі «Озіріс», незабаром ставши її почесним членом. Текст гімну – це «переспів» 47-го псалма.

3.2. Використання деяких концептів «Книги псалмів»...

церт «С небесных кругов слетев Гавриил» С. Дехтярьова на основі акафіста Пресвятії Богородиці) у богослужбовому вжитку все ж ототожнювали із псалмами. Відтак Псалтир мав широке застосування не лише в богослужбових умовах, але і в побуті. О. Васильєва надала важливу інформацію про те, що «серед поміт до конкретних текстів і позначень розділів у декількох рукописах міститься промовиста назва – “псалтирні псалми”; воно дає уявлення про те, наскільки звичним було іменування всієї духовної поезії в пісенних формах псалмами... У більш пізніх рукописних пісенниках (петровської, елизаветинської і катерининської епох) псалтирні псалми неодмінно присутні, але склад їх постійно оновлюється»¹⁵.

Ці ж причини сприяли погодженню символіки і глибинного сенсу, по суті, «новоутворених» текстів не тільки із загальною канонічною ідеєю, а й ідеологією правлячих кіл. Навіть коли в період остаточної кристалізації жанру в другій половині XVII ст. на зміну первинній «текстомузичній драматургії» (термін В. Жданова) концерту прийшла власне музична, для більшості парафіян відомі вербальні вірші зберігали домінантне значення. Музичні засоби, використовувані композиторами для посилення сприйняття бажаних смислових відтінків, активізації асоціативних планів і загального ідеологічного змісту почутого, дозволяли гранично загострювати конкретні характеристичні нюанси. Стилїстична і вокально-технічна складність такого твору різко розмежовувала його виконавців і прихожан. Концерт, на відміну від звичних киномиків і причасних, міг виконувати лише належно навчений хор. Таке дистанціювання з паствою також відіграло свою роль, посиливши відтінок «високого» походження і бажання в «просунутих» колах середніх прошарків суспільства до наслідування і освоєння «прогресивних» ідей¹⁶. У такий спосіб був порушений принцип соборності, хоча деякі твори явно резонували з проповідницькою традицією.

¹⁵ Васильєва Е. Е. Псалтирь в русской культуре второй половины XVII века... С. 448, 449.

¹⁶ Загальновідомими є факти фольклоризації літературних і музичних джерел, зокрема модифікації самого Псалтиря в жанровому варіанті псалм.

Наталія Костюк

До того ж, окрім власне технічних аспектів і на відміну від будь-яких причасних віршів, акапельний концерт різних періодів (і партесний, і хоровий) становив великий багаточастинний твір, частини якого контрастували між собою за емоційним (динамічним), темповим, метричним, фактурним і навіть тембральним параметрами. Відтак, з одного боку, його композиційна система створювала унікальну можливість відтворення різних функцій цієї сакральної зони – власне літургічної, символічної, естетичної та дидактичної, а з другого, – відхід від основного «умилительно»-дидактичного правила богослужбового співу в царину індивідуалізованої емоційності й персоналізованості, яка вже обмежувалася навіть зіставленням музичного матеріалу. Нова драматургія в багатьох випадках потребувала різних контрастів, за допомогою яких втілювався конфлікт із певною ситуацією або певними типажам. Зауважимо, що в таких творах трапляються і тексти, згодом відторгнуті церквою (серед них – знаменитий концерт «Бог ста в сонмі богів» М. Березовського). Отже, концерт як своєрідне сукупне втілення обраних моментів Псалтиря привніс в канонічну чинопослідовність і паралітургічну функцію, і неуставну образність.

Контрасти емоційного відображення, що містяться подеколи в межах одного псалма, сприяли створенню відповідної картини полярних станів віруючого. Істотний відбиток накладав той аспект, що їх виконання під час розділу надзвичайної сакральності – причастя священнослужителів у вівтарі при закритих Царських вратах і підготовки прихожан до прийняття причастя після сповіді – чомусь пом'якшило вимоги до естетичного змісту. І хоча в багатьох з них домінувало екстатичне славослів'я або не менш глибоке смирення, у деяких випадках замість цих побожних почуттів виявлявся відчай людини, ревно молитва про покарання ворогів (як наприклад, у концерті «Не отвержи» М. Березовського) аж до заклику про їхнє знищення. Іноді такі специфічні за змістом концерти виконували після канонічної частини богослужіння. Такий «заключний акцент» посилював і підкреслював різницю зі станом смирення.

Істотний інтерес становить творчість композитора, із чийм ім'ям пов'язане власне виникнення цього жанру в середині

3.2. Використання деяких концептів «Книги псалмів»...

XVII ст. М. Дилецький писав твори на тексти Старого (книга Іова і Псалтир) і Нового (Діяння святих апостолів) Заповітів та літургійних богослужбових співочих жанрів. На цьому етапі Псалтир у концертах він використовував досить мало¹⁷. Домінувала християнська тематика¹⁸, утілена на основі богослужбових текстів. Безпосередньо Христу присвячені концерти «Бесчисленное Твое милосердие» (перший тропар п'ятої пісні Пасхального канону), «Небеса убо достойно да веселятся» (другий тропар першої пісні цього ж чину), «Да отверзется дверь небесная» (стихира шостого гласу на «Господи, воззвах» Великої вечірні Стрітіння), «Исусе Сладчайший» (другий тропар другого голосу першої пісні Канону зворушливого до Ісуса Христа), «Кто Ти, Спасе, ризу раздра» (стихира шостого гласу на «Господи, воззвах» Великої вечірні служби Святим отцям Сьомого Вселенського собору). На цьому ж етапі в деяких концертах виявляється активізація суспільно-поведінкових стереотипів. Явна нетерпимість і відторгнення ідеологічної альтернативи властива концерту «Кто Ти, Спасе, ризу раздра». Показово, що і він написаний не на текст псалмів, а на зазначену стихиру, яка класифікована як «стихира на про-

¹⁷ До таких творів належать концерти «Воспойте Господеви песнь нову» (Пс. 97: 1–4), «Все языцы воспещите руками» (Пс. 46: 1–2), «Господи, востани» (Пс. 34: 23, 1), «Господь просвещение мое» (Пс. 26. 1–4), «От скорби призвах Господа» (Пс. 117. 5–9, 18, 21).

¹⁸ До цієї сфери, зокрема, належать хрестопоклонні концерти «Днесь иже Неприкосновенный существом» (тексти зі стихир восьмого гласу на поклоніння Хресту, «Слава» Хрестопоклонного тижня Великого Посту; стихирі восьмого гласу на цілування Хреста на Воздвиження Чесного і Животворящего Хреста Господнього), «Радуйся, Живоносный Кресте» (стихира п'ятого гласу з Великої вечірні Хрестопоклонної седмиці Великого Посту і стихирі на стиховні п'ятого гласу Великої вечірні Воздвиження). М. Дилецький звертався і до піснеспівів богородичної тематики: «Да возгласят трубы» (перший тропар п'ятої пісні другого канону Успінню Пресвятої Богородиці), «Да радуется Давид» (сідален восьмого класу після поліелея Введення в храм Пресвятої Богородиці), «Ко Богородице прилежно» (тропар четвертого гласу з Канону молебного до Пресвятої Богородиці), «Пронареченная всех Царица» (стихира на стиховні червертого гласу Різдва Богородиці), «Радуйся, Пречистая Дево Мати» і «Сладчайшая Дево Марие» (можливо, паралітургічні джерела), «Царице моя Преблагая» (на основі однойменної молитви).

Наталія Костюк

кляття»¹⁹. Аналогічним був вибір тексту «стихири на прокляття єретиків» для концерту «Иже образу Твоему», написаного на основі богородичного четвертого гласу з Октоїха (співали на суботній утрени на «хвалітех»). Відповідними концепту прокляття були і музичні засоби.

Отже, проникнення подібних мотивів у літургічну творчість спочатку відбувається внаслідок бажання продемонструвати відторгнення або засудження єретичних учень і нечестя. Існує навіть концерт, написаний на текст так званого псалма-помсти («Боже, приидоша языцы в достояние Твое» С. Дехтярьова). Однак, хоча вони не були безпосередньо пов'язані з євреями, зовнішня атмосфера сприяла загостренню «правовірності». У разі другого, вищезгаданого, концерту, опозиційність до іновірців мала значно ширше залучення і апіорі поширювалася на іудеїв. Це пояснюється священним переказом про візантійську імператрицю Феодору²⁰, яка прорекла наступне прокляття: «А ще кто сим [іконам. – Н. К.] не поклоняется, и не цілує любезне, ни служебне, ни яко боги, но яко образи, первообразных ради любви: буди проклят»²¹. Вельми показовою є музична інтерпретація

¹⁹ Текст, використаний у концерті: «Кто Твою, Спаситель, ризу разорвал? – “Арий”, – сказал Ты, – “рассекший Троицы равно чтимое начало к разделениям”. Он отказался считать Тебя одним из Троицы, он и Нестория учит не называть Твою Матерь Богородицей. Но собор, собравшийся в Никее, Сыном Божиим Тебе провозгласил, Господи, Отцу и Духу сопрестольна».

²⁰ Імператриця Феодора (бл. 500 – 28 червня 548, м. Константинополь, тепер – м. Стамбул, Туреччина) мала значний вплив на релігійну ситуацію у Візантійській імперії. Канонізована як благовірна.

²¹ Синаксарь в неделю Торжества Православия. URL : http://lib.pravmir.ru/library/readbook/1865#part_22790.

Докладніше обставини пояснюють І. Герасимова [див.: Герасимова И. В. Партеcный концерт Николая Дилецкого «Иже образу Твоему»: истоки и история создания. *Lietuvos Didiosios Kunigaikystys kalbos, kultros ir ratijos tradicijos*. Vilnius, 2009. S. 415–429] і Н. Плотнікова [див.: Концерты Николая Дилецкого на три голоса: вопросы атрибуции, жанра и стиля. *Музыка и время*. 2016. № 8. С. 11–25; Творчество Николая Дилецкого: новые открытия. *Музыкальная академия*. 2013. № 2. С. 77–82; Тексты четырехголосных концертов Николая Дилецкого: вопросы происхождения и классификации вербальных источников. *Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета*.

3.2. Використання деяких концептів «Книги псалмів»...

анафемі. Після першого рядка («Иже образу Твоему не поклоняющиеся, Пречистая Владычице, ныне да погибнут») здійснено називання еретиків переважно зі вступною і двічі повтореною в кожному випадку фразою «проклят буди». Цей список завершено протиставленням причини прокляття («возлюбивше вечный огонь») і типовою для таких випадків характеристикою «вірних» («Мы же поклоняемся и чтём, Пречистая, образ Твой, во день лют избавити мучения молимся»).

Цей твір, на думку Н. Герасимової-Персидської²², було написано в 1670-х – в епоху процвітання музичної риторики, тому виконання концерту і поширення фрагментів з нього як приклади для навчання композиторській творчості мало мати значний вплив²³. З ідеологічного погляду, введення в богослужбовий спів явного прокляття (з неодноразовим повторенням не значно зміненого музичного матеріалу) не лише виходило за межі його традиційної системи. Цей прийом, запроваджений у стилістичну практику, став важливим прецедентом можливості без використання вербального матеріалу нагадувати про семантику прокляття в багатьох інших випадках.

Варто зауважити, що такі можливості надав сам Псалтир. Прокльони ворогів і заклики покарати не тільки нечестивих, але навіть їхніх немовлят містяться, наприклад, у 58, 82, 108 і 136 псалмах. І тут потрібно конкретизувати поняття «безбожних» у суспільстві того часу. В XIV–XV ст. поняттям «безчестя»

Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 29. Москва, 2018. С. 38–55]. Зокрема, важливим є виявлена Н. Плотніковою ремарка, яка вказує «на привід для виконання даного молитовного тексту: “во время труса и нахождения иноплемнных” [підкреслення наше. – Н. К.] [див.: Плотникова Н. Тексты четырехголосных концертов Николая Дилецкого...].

²² Гервер Л. Л. Избранные стихи Псалтири, переложенные на музыку Дмитрием Бортнянским. *Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского* : материалы международной конференции. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2003. С. 77–96.

²³ Зокрема, принцип розміщення активного імітаційного розділу наприкінці концерту (у даному випадку – це канонічна імітація), який стверджує основну ідею, стане основним у концертах-псалмах «золотої епохи» східнослов'янської церковно-музичної творчості.

Наталія Костюк

послугувалися для означення приниження особистості на протигагу до благочестя як духовній гідності. П. Стефанович зауважив, що у понятті «честь» насамперед убачали соціальне або навіть матеріальне наповнення. Учений навів такі основні його значення, як «повага», «репутація», «пошана», «повага», «почесті», а також «сан», «чин», «високе положення, статус», «посада», «звання»²⁴: «поняття честі, так чи інакше, пов'язане із суспільним становищем людини, позначає те, що викликає або підтримує його повагу перед іншими людьми. <...> У біблійних текстах і релігійно-богослужбовій літературі кінця Х – початку ХІІ ст., яка розвинулася на їх основі, слово “честь” часто вживають, як і варто було очікувати, тоді, коли віддають повагу Богу і святості, підносять щось належне сфері божественного. З іншого боку, Біблії зовсім не чуже й уявлення про честь як соціальну характеристику людини – нею позначали статус, репутацію, надбання і т. п. Однак принциповим моментом є те, що володіння честю нерозривно пов'язують із шануванням Бога і правильною, тобто благочестивою, поведінкою»²⁵.

Звернімо увагу на деякі аспекти характеристик євреїв, успадковані від помонгольської Русі і зафіксовані в письмових літературних джерелах східнослов'янського ареалу більш пізнього часу. Зокрема, поняття «безчестя» в ототожненні з «беззаконням» наявне в назві віршованого «Сказания о Страстях Господа Бога нашего Иисуса Христа, како претерпе безвинно создатель всех от беззаконных жидов поругание, и крест, и смерть ради грех и беззаконий наших» [підкреслення наше. – Н. К.] С. Медведєва (1641–1691)²⁶. В українській інтермедії до трактату «Синопис, или Краткое видение декламаций» (перша половина ХVІІІ ст.) виведений

²⁴ Стефанович Пётр С. Древнерусское понятие чести по памятникам литературы домонгольской Руси. *Древняя Русь. Вопросы медиевистики*. 2004/6. № 2. С. 63–87. URL : http://drevnyaya.ru/vyp/stat/s2_16_9.pdf.

²⁵ Стефанович Пётр С. Древнерусское понятие чести ...

²⁶ Панченко А. М. Декламация Сильвестра Медведєва на тему Страстей Христовых. *Рукописное наследие Древней Руси: по материалам Пушкинского Дома*. Ленинград, 1972. С. 123–135. URL : http://www.philology.nsc.ru/elib/data/Poetika_rus_literatury/Poetika_rus_literatury.pdf.

3.2. Використання деяких концептів «Книги псалмів»...

образ єврея, який журиться саме про своє суспільне становище²⁷. Цей персонаж намагається подолати статус «безчестя», що йому, до речі, не вдається. Ще більш показові аспекти зауважені у вірші «О циганах и о жидах» ченця Климентія Зіновієва (XVII ст.):

«Оскільки дуже ці люди злонравні,
Бо в них стільки є правди, як у шелягу срібла,
Бодай їм безпрестанно кати крушили ребра ...
Як не мають домів, то щоб і щастя не мали.
А на останок, щоб їх чорти /дябли забрали...»²⁸.

Дослідник прислів'їв М. Номис стверджував, що давньоруськими лексемами «жидъ» і «жидовинъ» послуговувалися не тільки в значенні «єврей», «іудей», а й «язичник». Це ототожнення з нехристиянами асоціювало їх з нечестивими ворогами християнства²⁹. О. Курочкін на ґрунті досліджень українського фольклору дійшов висновку, що такі асоціації приводили до ототожнення євреїв з «нечистим» і «демонічним»³⁰.

Здавалося б, що мають спільного ці літературні та фольклорні фантазії з літургією? Однак стереотипи народної свідомості саме у священнодійстві щоразу зміцнювалися при багаторазовому повторенні музичних фрагментів, що підсилювали емоційну складову. Відтак при використанні споріднених із вказаним поняттям слів мимовільно виникали досить безпосередні асоціації. Старозавітне походження псалмів при цьому для більшості віруючих було не суттєвим. Гоніння на праведника у псалмах оберталося суспільним осудом «безбожних», чий статус гарантував захист світськими законами.

²⁷ Тому в його репліках наявне бажання зібрати військо євреїв з усіх земель і царювати в Єрусалимі.

²⁸ Зіновійв Климентій. Вірші. Приповісті посполиті / підготовка тексту І. П. Чепіги. Вступна стаття В. П. Колосової та І. П. Чепіги. Історико-літературний коментар В. П. Колосової. Київ : Наукова думка, 1971. С. 67.

²⁹ Номис М. Українські приказки, прислів'я і таке інше / упоряд., приміт. та вступна ст. М. М. Пазяка. Київ : Либідь, 1993. С. 18.

³⁰ Курочкін Олександр. Образ єврея в драматично-ігровому фольклорі українців (до проблеми етнічної ідентифікації). *Народна творчість та етнографія*. 2008. № 6 (316). С. 33.

Наталія Костюк

Ба більше. Усі концерти, у яких звучала тема Христа, у насиченому подібними стереотипами суспільстві також втілювали антиїудейський контекст. Невластиве іудаїзму поклоніння Сину Божому, як і у випадку поклоніння іконі Богоматері у вищезазначених концертах М. Дилецького, «автоматично» означало відторгнення з ниви духовного благочестя. Серед таких концертів – «Слава в вишніх Богу» Д. Бортнянського і однойменний твір С. Дехтярьова³¹. У Д. Бортнянського ім'я Христа звучить і в концерті № 15 «Приидите, воспоим»³², і через символ «седи одесную Мене» в концерті № 19 «Рече Господь Господеви моему»³³. Це досить незначна кількість у числі майже півсотні концертів. Однак розглянувши тексти інших зразків цього жанру у творчості композитора, варто виокремити концерт № 35 – «Господи, кто обитает в жилище Твоем». Це один з типових для пізньої творчості композитора випадків використання одного псалма як текстової основи. Його прочитання в контексті особливостей російського життя істотно виявляє поновлення сенсу другого рядка «Ходяя непорочен и делай правду, глаголяя истину в сердце своем». Він актуалізує не тільки безпосередню настанову віруючому, а й пам'ять про несправедливий нічний суд, коли ні непорочність, ні істина не були прийняті на захист Сина Божого. У зв'язку з вищеподаними стереотипними характеристиками, сакральний зміст псалма при багаторазовому роздільному повторенні кожного рядка і його фрагментів так чи інакше «волав» про відторгнення вчинків, які історично були пов'язані з фінан-

³¹ Їх повністю тотожний текст саме внаслідок своєї теми несе антиїудейську ідею: «Слава в вышних Богу и на земли мир. Днесь восприимлет Вифлием сядяшаго присно со Отцем, днесь ангели младенца рожденного боголепно славословят. Слава во вышних Богу, и на земли мир, в человецех благоволение».

³² «Приидите, воспоим, людие Спасово тридневное востание, им же избавихомся адовых нерешимых уз, нетление и жизнь вси восприяхом зовуще: распныйся и погребыйся, и воскресый, спаси воскресением Твоим едине Человеколюбче».

³³ «Рече Господь Господеви моему: седи одесную Мене, дондеже положу враги Твоя подножие ног Твоих. Жезл силы пошлет Господь от Сиона, и господствуй посреде врагов Твоих. С Тобою начало в день силы Твоя во светлостех святых Твоих из чрева прежде денницы родих».

3.2. Використання деяких концептів «Книги псалмів»...

совою (переважно лихварською і торговою) діяльністю євреїв на Русі: «Иже не ульсти языком своим, и не сотвори искреннему своему зла, и поношения не прият на ближния своя. Кленыйся искреннему своему, и не отменяйся; сребра своего не даде в лихву и мзды на неповинных не прият». У цьому ж контексті національної пам'яті вельми суттєвим аспектом є відсутність початкової фрази четвертого рядка «Ничтожен в глазах его бесчестный». Цей «виняток» вказує і на певний компроміс композитора з мораллю «вищого світу», і на збереження згаданих значень символів честі або безчестя.

На відміну від Д. Бортнянського, який займав високі позиції в імперії як директор Придворної співочої капели, його геніальний співвітчизник – А. Ведель (доля якого, до речі, саме через таке переслідування закінчилася трагічно) – значну увагу надавав темі гоніння нечестивими. Так, у його концерті № 11 «Боже, законопреступници» (Пс. 85: 14–17) вона стає вихідною тезою ³⁴ і, таким чином, набуває особливого навантаження у смисловій драматургії твору. В іншому концерті-псалмі «Ко Господу, внемга скорбети ми» (Пс. 119) перерахування характеристик нечестивих займає всю центральну зону. Акцентовано на неправедності улесливих і «сильних», які володіють «стрілами пустельними» ³⁵. Музичне втілення цих «стріл» з особливою різкістю передано в техніці фугато. Деяка спільність виявлена у псалмі «Изми мя от враг моих, Боже» С. Дехтярьова (Пс. 58: 2, 4; 85: 14; 143: 7, 8; 138: 23, 24; 144: 2), у центральному розділі якого також відображено відчай «от сыновей чуждых, их же уста глаголюще гордыню, и десница их неправды» ³⁶ (143: 7, 8). І знову залучено імітаційну поліфонічну техніку, причому мотиви імітації викладено як

³⁴ «Боже, законопреступници восташа на мя, і сонм державних взыскаша душу мою, і не предложиша Тебе пред собою».

³⁵ Про поширення знань про перебування іудеїв у пустелі сумніватися не доводиться.

³⁶ У сучасному синодальному перекладі: «прости с высоты руку Твою, избавь меня и спаси меня от вод многих, от руки сынов иноплемennых, / которых уста говорят суетное и которых десница – десница лжи».

Наталія Костюк

catabasis, і ці сходження явно мають «пекельний» відтінок, хоча й «обертаються» хоральністю.

У загальній динаміці розвитку жанру духовного хорового концерту зауважено, що із часом частка власне літургичних текстів істотно зменшується, а псалмових – зростає. Посилення толерантності і злиття Старого Заповіту з Новим позначилося і в зростанні відповідного вибору з текстів Псалтиря. Найбільш яскраві серед них за часом написання належать до останніх десятиліть XVIII ст.: «Пойте Господеви, живущему в Сионе» С. Дехтярьова; «Торжествуйте днесь вси, любящии Сиона», «Услышит тя Господь в день печали» (безпосередня апеляція до «богу Иаковля»), «Милости Твоя, Господи, во век воспою» (акцент на клятві «Давиду рабу Моему»), «Господи Боже Израилев!» Д. Бортнянського.

Отже, створені в жанрі концерту твори протягом показового для XVIII ст. процесу переходу від бінарного опозиціонування антиіудейських і проіудейських тенденцій до якісно іншого сприйняття образу «безбожних» зіграли видатну роль. До початку XIX ст. саме таке реагування на запити вищих верств суспільства і в художньому, і політичному аспектах привело до модифікації сенсу образу «чужого» в суспільстві великих центрів, а згодом – і губернських / єпархіальних міст Російської імперії. У самій же літургії візантійського обряду, – хоча б у випадках використання подібних «вставок» з концертів-псалмів, – не тільки значно посилилася чужорідна для неї секуляризаційна складова, але й активізувалося зрощення християнської ідеології зі Старим Заповітом. Початкове і типово для дониконівського часу відторгнення «плем'я Іудиного»³⁷, як і інших ворогів Христа і еретиків, заміщали більш лояльним в етнічному, але не менш жорстким у загальнолюдському плані й близькому до сучасного сприйняття образом особистісного забарвлення. Проте незабаром позначилися і наслідки успішного вирішення питання, і загострення глибинного православного віросповідання. На піку

³⁷ Показова констатація такого ставлення сягає ранніх часів християнства і належить святому Іоанну Златоусту: «різниця між Старим Заповітом і Новим Заповітом – як між землею і Небом».

3.2. Використання деяких концептів «Книги псалмів»...

розвитку «релігійного модернізму» (кінець XIX – початок XX ст.) видатний російський філософ М. Бердяєв написав: «Християнство, у глибинному сенсі, є релігійний антисемітизм або, точніше, антиїудаїзм. Так само, як абсолютно неприпустима для християнської свідомості і зовсім чужа релігії любові побутова або політична ненависть до євреїв, так само релігійний антиїудаїзм входить у християнську віру як її складова частина. Християнський антиїудаїзм і є зворотною стороною віри в богообраність єврейського народу. <...> Єврейське питання, як і наше внутрішнє християнське питання, є питанням про те, чи хоче російський народ бути християнським народом і по-християнськи ставитися до життя»³⁸.

Ця тема володіє колосальним потенціалом для виявлення таємних механізмів регулювання суспільною поведінкою. Розгляд музичних інтерпретацій Псалтиря дотепер здійснювали зі стилістичного, історичного, музично-жанрового огляду. Однак навіть найавторитетніші джерела випускають можливість розгляду псалмів у контексті пізніх ментально-культурних і віросповідних умов. Це відкриває найбагатші можливості вивчення фундаментальних зрушень в етичних поглядах збереження традиційних установок у мистецтві «вищого рівня». Перші результати їх дослідження припускають імовірність багатьох фактів і тенденцій, надзвичайно важливих для розуміння шляхів перетворення давніх фундаментальних релігійних доктрин у сучасні форми.

³⁸ Бердяєв Н. Еврейский вопрос, как вопрос христианский. URL : <http://www.vehi.net/berdyaev/ant1.html>.

Розділ 4. МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

Ірина Сікорська

4.1. МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ УКРАЇНИ 1990–2000-х РОКІВ: тенденції, особливості, пріоритети

Музична культура в Україні завжди була одним з найголовніших чинників культури загалом. В умовах стрімкого перетворення навколишнього середовища, соціальних інституцій, побутового укладу, спричиненого як розвитком сучасної цивілізації, так і глобальними геополітичними змінами, саме культурі відведена роль визначного фактора творчого «життєвого устрою, невичерпного джерела суспільних нововведень»¹. У цьому контексті зрозумілим стає інтерес до культури саме як до чинника соціального розвитку. Дослідники справедливо вважають, що «саме духовні риси, соціокультурні ознаки конкретного суспільства чи регіону накладають відбиток на соціально-історичну динаміку»².

Упродовж розвитку національної музичної культури концертно-театральне життя як конкретний її вияв було певним віддзеркаленням державної культурної політики. За сумою артефактів завжди проглядалися ті чи інші загальні тенденції державного культуротворення. Так, скажімо, у часи М. Лисенка українські народні пісні зі сцени звучали французькою мовою (зокрема, знаменитий «Дощик») як спроба обійти царський указ про заборону публічної української мови. За радянських часів, коли мистецтво повинно було обслуговувати панівну ідеологію, склався певний стереотип побудови концерту: на початку обов'язково звучали «ідеологічно витримані» твори, що прослав-

¹ Гуревич П. С. Культурология. Москва, 1996. С. 6.

² Там само. С. 7.

4.1. Музичне життя України 1990–2000-х років...

ляли комуністичну партію, «революцію», В. Леніна і таке інше. Різні етапи розвитку музичного життя України неодноразово ставали предметом дослідження при написанні томів академічної «Історії української музики» (далі – ІУМ, видано томи 1–5) як самостійний важливий її підрозділ.

Музичне життя останнього десятиліття ХХ – початку ХХІ ст. (що є предметом дослідження 7-го тому ІУМ) становить особливий інтерес. Адже свідомість людства, яке вже два десятиліття перебуває в новому тисячолітті, та омріяна віками свобода творчої особистості, той «особливий, загальний розум, що відповідає за життя людей», формувався саме в 90-х роках минулого століття³. Враховуючи кардинальні зміни в державному устрої, порівняно з попереднім періодом (1960–1980-ті рр.), нинішній період характеризується низкою важливих особливостей. Їх аналіз і осмислення приводять до цікавих узагальнень, оскільки, «...щоб факти по-справжньому заговорили, їх необхідно ввести у стрій певного знання й тим самим постулювати, що вони можуть <...> стати предметом нашої критики»⁴.

«Концертно-театральне життя України – це галузь культурного будівництва, що віддзеркалювала реальний стан музичної культури суспільства, окремі етапи якої зумовлювались як історичними обставинами часу, особливостями політики, так і специфічними завданнями національного і культурного спрямування...», – слушно зауважили дослідники, наголосивши на детермінантному зв'язку мистецтва й ідеології⁵. «За усієї очевидної невпорядкованості, нестабільності тогочасного життя здійснюються радикальні кроки по шляху культурного відродження: активізується театральне життя, хоровий рух, виникають нові репрезентативні хорові колективи, засновуються театральні заклади, культурно-мистецькі та освітні інституції. Віддзеркаленням бурхливої атмосфери було проведення т. зв. передвиборних концертів-мітингів за участю оркестрів, бандуристів,

³ Библер В. С. От наукоучения к логике культуры. Москва, 1991. С. 384.

⁴ Барт Р. Мифологии. Москва, 1997. С. 215.

⁵ Шевчук О. В., Якименко Н. Д. Концертне життя. *Історія української музики*. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4. С. 428.

Ірина Сікорська

хорів...»⁶. На позір ідеться саме про 1990-ті роки. Насправді ці рядки присвячено музичному життю 1917–1920-х років, коли відбувалося народження і становлення незалежної Української держави. Як відомо, окреслений період був досить короткочасним і супроводжувався бойовими діями й частими змінами влади, що призвело до трагічної поразки. Події в Україні початку 1990-х років, хоча й розвивалися мирним шляхом, також були сповнені драматизму протистояння сил. Тож аналогічні процеси державотворення спричинили подібності й у культурному будівництві. Таким чином, процитовані рядки, присвячені подіям 100-літньої давнини, абсолютно справедливі й суголосні щодо характеристики музичного життя нашої країни останнього десятиліття ХХ ст. Водночас не можна вести мову про їхню абсолютну тотожність. Спробуємо визначити новітні елементи й простежити тенденції, що динамізували загальну картину.

Однією з важливих складових загального культурного процесу в Україні 90-х років ХХ ст. став фестивальний рух – явище абсолютно нове, порівняно з попередніми роками. «Першою ластівкою» став «Київ Музик Фест», який народився «напередодні» здобуття Україною державної незалежності й нещодавно відзначив своє 30-річчя. Це був перший український міжнародний фестиваль академічної музики, який ознаменував собою новий етап розвитку вітчизняної музичної культури. Він уперше репрезентував українську музику як цілком самостійне й осібне явище, вільне від «керівних і спрямовуючих» тодішніх панівних ідеологічних настанов. Його концепцією стала презентація української музики у світовому контексті, усвідомлення вітчизняними митцями себе і своєї самобутньої культури в контексті загальних світових процесів. Девіз «Київ Музик Фесту» – «Музика і Світ – Світ і Музика», – сформульований на другому фестивалі, і донині є його головним і пріоритетним чинником.

Уже сама назва фестивалю засвідчила, що Київ перестав бути «музичною провінцією імперії», а перетворився на самодостатній культурний центр із високим, конкурентоспроможним у сві-

⁶ Шевчук О. В., Якименко Н. Д. Концертне життя... С. 428.

4.1. Музичне життя України 1990–2000-х років...

ті рівнем композиторської творчості і виконавства, здатний стати в один ряд зі світовими музичними столицями, як наприклад, «Варшавська осінь» чи «Празька весна».

Певною мірою народження «Київ Музик Фесту» стало реакцією на кризові явища в музичній культурі загалом і тодішній Спільноті композиторів України зокрема. Фестиваль сприяв суттєвому пожвавленню музичного життя, перевищивши роль «демонстрації творчих досягнень» спілчанських пленумів та розширивши інформаційні рамки. Сучасну музику репрезентували нарівні з класикою, підвищивши загальний емоційно-естетичний рівень за рахунок творів, котрі витримали випробування часом. Неабиякого значення набула й актуалізація саме вітчизняної класичної спадщини (М. Колачевського, М. Лисенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького та ін.). Фестиваль стимулював народження багатьох талановитих творів, адже виконання на «Київ Музик Фесті» стало престижним для композиторів. Саме тут вперше прозвучали такі визнані композиції, як Симфонія-елегія «Ворзель» Л. Грабовського, «Молитва Катерини» І. Карабиця (1992), «Поема скорботи» Є. Станковича (1994), симфонія «De profundis» В. Губаренка (1996) та багато інших.

За 30 років існування, «Київ Музик Фест» пройшов різні етапи – сприятливі й не дуже, але здобув і затвердив реноме найголовнішого в країні фестивалю академічної музики. Зокрема, у кризовому 1996 році, коли фінансове становище було особливо важким, і до останніх днів існували сумніви щодо можливості його проведення, тодішній незмінний директор «Київ Музик Фесту» І. Карабиць писав: «“Київ Музик Фест” став невід’ємною складовою культурного життя столиці. Уже хоча б тому мусимо будь-що витримати! Заради мети, яку поставили перед собою»⁷. Усі роки він самовіддано служив цій справі. Беззаперечно, кульмінаційним за насиченістю і різноманітністю програм був двадцятий «Київ Музик Фест’2002» – останній у його житті. Наступний, тринадцятий, фестиваль став першим, що відбувся вже

⁷ Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест». 1990–1999. Київ, 1999. С. 7.

Ірина Сікорська

без І. Карабиця (хоча багато акцій задумувалося ним) і був присвячений його пам'яті. К. Карабиць, який замінив батька і разом з М. Скориком й О. Голинською очолив «Київ Музик Фест», вивів його на нову орбіту.

Спектральний аналіз концертів «Київ Музик Фесту» 1990-х віддзеркалив кризові явища в українському симфонічному жанрі. Так, на першому фестивалі прозвучало 20 українських творів симфонічного жанру; відбулося 10 концертів, у яких взяло участь 9 симфонічних оркестрів. На шостому (1995) фестивалі у 5-ти симфонічних концертах взяли участь 3 симфонічні оркестри, які виконали 9 українських творів. На одинадцятому «Фесті» (2000), відповідно, – 5 концертів, 4 оркестри, 12 творів, з яких власне симфоній – 2 (В. Губаренка й М. Полоза), 5 симфонічних мініатюр та 5 концертів для різних інструментів з оркестром. На «Київ Музик Фесті'2001» відбулося 5 симфонічних концертів за участю 4-х оркестрів. Причём з 18-ти українських симфонічних творів прем'єрними були Концерт для скрипки з оркестром № 3 М. Скорика, «Казка» Л. Дичко, «П'ять поем» М. Коляди – Л. Колодуба та декілька творів для естрадно-симфонічного складу оркестру.

«Київ Музик Фест'2002» ознаменував певне відродження жанру – 7 концертів, 5 оркестрів. Загальна кількість українських симфонічних творів становила понад 20 позицій, проте 6 із них було написано «цільовим» спрямуванням: присвячені І. Карабицю його учнями, вони прозвучали в концерті його пам'яті. На концерті *in memoriam* прозвучали 3 симфонічні твори І. Карабиця та «Елегія» В. Сильвестрова (за матеріалами, знайденими в архівах І. Карабиця). На фестивалі також прозвучали ретроспективні «Карпатський концерт» М. Скорика (1972), «In modo romantic» В. Губаренка (1990) та симфонія В. Сильвестрова (1995). Прем'єрними ж творами були сюїти Л. Колодуба і В. Птушкіна, симфонічна поема Ю. Іщенка, «Святкова увертюра» В. Пацери, концерт для віолончелі з оркестром Г. Ляшенка. Отже, як засвідчила практика, симфонічний жанр став непопулярним, оскільки є доволі трудомістким, і ніяк не підтримується державою, до чого звикла більшість наших композиторів-симфоністів, становлення яких відбулося за радянської системи «державного

4.1. Музичне життя України 1990–2000-х років...

замовлення» й кредитування, а значить, і суттєвого стимулу для написання симфонічних творів.

Ситуація дещо покращилася на початку 2000-х років. Принаймні, концерти-відкриття й закриття «Київ Музик Фесту» затвердились як традиційно симфонічні, з обов'язковими прем'єрними опусами. Наочним прикладом став 29-й «Київ Музик Фест» (2018): упродовж 9-ти фестивальних днів відбулося 5 симфонічних концертів. Концерт-відкриття в Національній філармонії України було побудовано за принципом діалогу української і польської культур. У першому відділі прозвучали «Пісні зірок» для симфонічного оркестру Б. Фроляк у виконанні Національного оркестру та щойно викінчений Концерт-елегія для віолончелі з оркестром І. Щербакова (солістка – О. Литвиненко). За диригентським пультом стояв добре знайомий киянам композитор і диригент українського походження Р. Ревакович – колишній директор Польського інституту в Києві (заклад разом з Інститутом Адама Міцкевича та фондом «Pro Musica Viva» сприяли проведенню цього масштабного дійства). Перший твір, навіяний епохальним для української культури кінофільмом С. Параджанова «Тіні забутих предків», вразив широтою симфонічного мислення авторки, барвистою оркестровкою, вигадливим поводженням з добре знайомим музичним матеріалом. Приємно, що Україна в особі Б. Фроляк здобула симфонічну майстриню такого високого рівня, коли кожен її новий твір стає непересічним явищем. Віолончельний концерт І. Щербакова також неабияк сподобався меломанам. «На відкритому нерві» зіграла його О. Литвиненко. Прикметно, що впродовж останніх років нинішній Голова Національної спілки композиторів України (далі – НСКУ) і водночас професор кафедри композиції Національної музичної академії імені П. І. Чайковського (Київ) (далі – НМАУ) демонструє масштабні й знакові твори.

«Концертне дефіле солістів» у супроводі Заслуженого академічного симфонічного оркестру Українського радіо (диригент – В. Шейко) засвідчило розмаїття творчих інтенцій у жанрі концерту. Медитаційно-споглядальні «Дзеркала» для фагота (соло – В. Антошин) з оркестром О. Серової, емоційний і різно-

Ірина Сікорська

барвний Концерт для альту (О. Лагоша) і симфонічного оркестру В. Антонюка, філософський, насичений драматичними зіткненнями Концерт для контрабаса (Н. Стець) і симфонічного оркестру С. Пілютикова з надзвичайно промовистою назвою «Ліпше замри, коли Дракон співає» – кожен із цих доволі віртуозних творів віддзеркалює індивідуальність автора, яка ніби «повірялася» випробуванням «на міцність» Подвійним концертом для скрипки (А. Павлов) і альту (К. Супрун) з оркестром Бенджаміна Бриттена.

«Парадом» симфонічних прем'єр у досконалому виконанні Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України (диригент В. Сіренко) запам'ятався кульмінаційний 30-й «Київ Музик Фест» (2019), що розпочався меморіальним гротесковим Концертом № 2 для оркестру незабутнього І. Карабиця. Спеціально для цієї імпрези було написано трагічне «Credo» для струнних, мідних та ударних Л. Грабовського (присвячене 5-й річниці Революції Гідності). Уперше в Києві прозвучав абсолютно постмодерністський 10-й Концерт для скрипки з оркестром М. Скорика (блискучий соліст М. Комонько цілком виправдав довіру автора, який присвятив йому цей твір). Світовою прем'єрою стала й Симфонія № 9 В. Сильвестрова – масштабна, концептуальна, але витримана в притаманній автору неоромантичній стилістиці з характерними «зависаннями».

Натомість камерна музика в Україні переживає справжній тривалий розквіт: велика кількість висококласних камерних оркестрів («Київська камерата», «Київські солісти», «Archi», «Рикшет», «Віртуози Києва», «Артехата» та ін.), ансамблів, музикантів-солістів спричинили народження численних творів (на кожному фестивалі кількість камерних концертів суттєво переважає). Позначені розмаїттям стилів, написані для найрізноманітніших інструментальних складів, вони вповні віддзеркалюють калейдоскопічність картини сучасного світу доби постмодернізму.

Поява на українських теренах міжнародного музичного фестивалю в 1990-му році засвідчила знесення культурної «залізної завіси», що протягом десятиліть відмежовувала Україну від навколишнього світу. Відтоді Україна вперше отримала можливість установлення прямих культурних контактів із закордоном без

4.1. Музичне життя України 1990–2000-х років...

посередництва Москви. Сучасна зарубіжна музика та її представники перестали бути *terra incognita* для вітчизняних композиторів і музикантів.

Саме «Київ Музик Фест» уперше гостинно відчинив двері композиторам української діаспори, актуалізував їх твори на історичній Батьківщині. Відтепер вони отримали змогу особисто представляти власні твори українському слухачеві та встановлювати контакти з колегами, включатися в музичне життя України. Вірко Балея, Роман Савицький та Ігор Соневицький (США), Мар'ян Кузан (Франція), Анатолій Мірошник (Австралія), Юрій Фіала й Гері Кулеша (Канада) стали членами НСКУ. Зокрема, на 29-му «Київ Музик Фесті» окремою програмою «У камерних тонах» (до 80-річчя від дня народження) вшанували одного з «піонерів» фестивалю – його першого продюсера композитора Вірослава (Вірка) Балея (США). Особливо цікавими для мене виявилися його ностальгічні фольклористичні алюзії в Партиті № 3 (маю на увазі частини «Дума» й «Гопак») для скрипки і фортепіано у виконанні Ігоря й Тетяни Андрієвських, а також у Сюїті № 5 «Dreamtime» (частини «Козак Мамай» і «Дума») назагал у неоромантичній музиці.

Традиційно провідною ідеєю «інтернаціональних» концертів є їх діалогічність. Утворився навіть окремий напрям – «музичні діалоги». Тож на «Київ Музик Фесті'18» у цій серії музику Ізраїлю представив наш колишній співвітчизник і чудовий флейтист Анатолій Коган. З піаністом Борисом Зобіним він відіграв програму, де твори Пауля Бенг-Хаїма, Йосефа Дорфмана, Бориса Левенберга, знакові для флейтового мистецтва їхньої нової батьківщини, прозвучали в діалозі з українськими композиціями, свого часу написаними спеціально для А. Когана Ігорем і Юрієм Шамо, К. Віленським, І. Кириліною та іншими.

Поміж іноземних гостей був і добре знайомий ще по «Міжнародному форуму музики молодих» Кевін Мелоун (Велика Британія – США), щоправда, уже посивілий, однак так само усміхнений, з гарним почуттям гумору і цікавою музикою. Його п'єса «Ангели і світлячки» для флейти і струнних у виконанні С. Іванової та Ансамблю класичної музики імені Бориса Лято-

Ірина Сікорська

шинського (диригент Б. Пліш), присвячена трагічним подіям 11 вересня 2001 року, подарувала назву всьому вокально-симфонічному проекту, наперед запрограмувавши емоційний настрій просвітленої печалі. Не вперше приїхав до Києва й інший гість – Альфред Швайцер, який привіз програмну композицію «Додому», *Orchesterstück* № 8 для органа (І. Харечко) та оркестру.

Зарубіжним (як тепер кажуть) «хедлайнером» «Київ Музик Фесту'2018» став жива легенда світової академічної музики Кшиштоф Пендерецький. Свого часу його творчість суттєво вплинула на українських композиторів-шістдесятників, а написане 1998 року «Credo» для п'яти солістів, дитячого та мішаного хорів, що його Маестро привіз до Києва в наступному, 1999, році, сам ставши за пульт, багатьох тоді приголомшило: «хрестоматійний» авангардист повернувся до традиційної, значно спрощеної, порівняно з попереднім періодом, музичної мови («помудрішав», як жартував він тоді). До того ж він зізнався у власному тяжінні, ще змалечку, до духовної музики православної традиції (його батько – українець із Рогатина, що на Івано-Франківщині). Після цієї визначної події багато українських композиторів тодішнього середнього покоління звернулося до написання духовних творів (гадаємо, не без впливу К. Пендерецького), значно «прозоріших» у своїй позірній простоті. Тоді ж Маестро став почесним доктором НМАУ (слідом за майже двома десятками провідних навчальних закладів світу). А капела «Думка», яка тоді взяла участь у виконанні «Credo», настільки вразила автора своїм високим рівнем, що відтоді він ще зо п'ять разів запрошував її на власні концерти в Польщі.

Минулого року К. Пендерецький приїхав до Києва напередодні свого 85-річчя і знову привіз «Credo» (творові наразі минуло 20 років). Композитор вразив усіх своєю невсипущою енергією. Особливо під час відкритої репетиції, проведеної в Національній філармонії України за день до концерту. Виконання ж «Credo» польськими солістами Кароліною Сікорою й Івоюною Госсю (сопрано), Анною Любанською (мец-сопрано), Адамом Здуніковським (тенор), Робертом Єзерським (бас), хоровою капелю хлопчиків та юнаків «Дзвіночок» (художній керівник Ру-

4.1. Музичне життя України 1990–2000-х років...

бен Толмачов), Національною заслуженою академічною капелюю України «Думка» (художній керівник Є. Савчук) і Національним заслуженим академічним симфонічним оркестром України (диригент В. Сіренко) в урочистому концерті-відкритті «Київ Музик Фесту», що припав на День пам'яті жертв масових убивств у Бабиному Яру, стало, без перебільшення, епохальною подією тогорічного музичного сезону.

Саме в рамках «Київ Музик Фесту» свого часу було започатковано творчі зустрічі, майстер-класи, круглі столи, лекції й семінари за участю закордонних гостей, які відтоді є обов'язковими атрибутами фестивального життя. На ювілейному – десятому – «Київ Музик Фесті» було започатковано традицію проведення в рамках фестивалю науково-теоретичної конференції «Українська тема у світовій музичній культурі» (2000)⁸, яка підсумувала певні фестивальні тенденції і стала непересічним досягненням українознавчої думки.

«Київ Музик Фест» поклав початок музичному фестивальному руху в Україні. Свого часу саме в рамках «Київ Музик Фесту» зародився «Міжнародний форум музики молодих», який буквально через два роки перетворився на самостійну й самодостатню творчу акцію з високим міжнародним рейтингом і широким представництвом.

Паралельно з «Київ Музик Фестом» було організовано «Музичні прем'єри сезону» – фестиваль Київської міської організації НСКУ. Формально він був «внутрішньою» творчою акцією, однак вже з перших кроків здобув досить вагомий міжнародний «струмінь»: звучало багато зарубіжної музики, брали участь іноземні музиканти. Його унікальна концепція – прем'єрний показ творів київських композиторів, що «народилися» протягом попереднього року, – зробила київський фестиваль предметом заздрощів багатьох європейських композиторів. Із часом організатори, намагаючись урізноманітнити фестивальні програми й зробити їх більш цікавими й видовищними, стали поступово

⁸ За її матеріалами було видано однойменний збірник статей. Див.: Українська тема у світовій культурі. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2001. Вип. 17.

Ірина Сікорська

«дрейфувати» в бік «Київ Музик Фесту» (експозиція української музики на тлі світової, запрошення в гості найцікавіших учасників інших фестивалів тощо).

У перші роки незалежності України в музичній культурі активізувалися відцентрові процеси. Поряд з Києвом, як найбільшим культурним центром країни, постали Львів (у 1995 р. започатковано щорічний міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти»), Одеса (у тому самому році засновано Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва «Два дні і дві ночі нової музики») і Харків («Харківські асамблеї»). Окрім постійних фестивалів, відбувалися й разові акції, наприклад, «Україна і світ бароко» (Київ, 1994), «Віртуози» (Львів, 1994) тощо.

Поступово у фестивальну орбіту включилися обласні та, навіть, районні центри: у Харкові проводять фестиваль «С. В. Рахманінов та українська культура», у Луцьку – «Стравінський і Україна» (з 1994), у Запоріжжі – «Бароко і авангард», у Каневі – «Фарботони», у Кропивницькому (колишнє м. Кіровоград) – «Осінь з музикою Кароля Шимановського» (з 1992), «Травневі музичні зустрічі» (з 1999) та багато інших.

Абсолютно новим явищем, неможливим в умовах тоталітарної держави, стали прямі міжнародні контакти митців. Завдяки демократизації суспільного життя, на зміну панівній «вертикалі» прийшли стосунки «по горизонталі». Так, саме завдяки їм організатори фестивалів дістали змогу запросити провідних композиторів і виконавців світу, а саме: Кшиштофа Пендерецького, Джона Цонтакіса, Яніса Ксенакіса, квартет Ізаї, тріо «Аулос» та багато інших. Однак економічні негаразди в країні і, як наслідок, вкрай обмежені фестивальні бюджети (доволі часто фестивалі проводили «в борг») унеможливили запрошення гостей за бажанням Оргкомітету чи світовим рейтингом: усі іноземні композитори й виконавці приїздили власним коштом чи завдяки підтримці різноманітних (закордонних-таки) фондів. Відтак, оскільки рівень фінансових можливостей не завжди тотожний мірі таланту, нерідкими були випадки, коли презентували відверто слабкі твори (як наприклад, Н. Сингаївська з Канади, В. Олбрайт зі США) чи виконавську безпорадність.

4.1. Музичне життя України 1990–2000-х років...

Завдяки демократизації українського суспільства налагодилася співпраця закордонних музикантів з вітчизняними колективами. Так, багато років головним диригентом Національного Одеського філармонійного оркестру є американський громадянин Гобарт Ерл, Національний заслужений академічний симфонічний оркестр України деякий час очолював громадянин Австралії Теодор Кучар. Львівський молодіжний симфонічний оркестр «INSO»-Львів (International New Symphony orchestra) у 1998 році співпрацював із швейцарським диригентом Гунгардом Маттесом. У 2000-х роках з Академічним симфонічним оркестром Луганської обласної філармонії працював австрійський диригент Курт Шмід. Гостьовим диригентом та одним зі співдирикторів «Київ Музик Фесту» кілька років був громадянин США Вірк Балеї.

Упродовж 1990-х років деякі українські колективи – камерні хори, оркестри, ансамблі – створювали винятково для закордонного показу, як-от камерний чоловічий хор «Боян» капели імені Л. Ревуцького (Київ), «Камерата Леоніс» (Львів), «Колегіум музикум» (Київ) та інші. На філармонійних засадах постали й міжнародні колективи (наприклад, Камерний оркестр Чорноморських країн). Новітнім явищем української музичної культури стали приватні музичні колективи: симфонічний оркестр і хор під керівництвом Роджера Макмерріна (Київ), камерний оркестр «Пори року» (Дніпро; колишнє м. Дніпропетровськ) та інші.

У рамках львівських «Контрастів» 1996 року започатковано проведення монографічних концертів (авторський концерт Є. Станковича). Цю ініціативу підхопили й інші фестивалі, зокрема, «Київ Музик Фест» (авторські концерти М. Скорика, 1998, 2018), «Музичні прем'єри сезону» (концерт В. Губаренка, 2000) та інші. Тривала й практика авторських концертів з нагоди тих чи інших ювілеїв (В. Губаренка, Левка й Жанни Колодубів, Л. Дичко, Є. Станковича, В. Степурка, Б. Фільц), які також ставали знаменними подіями та непересічними явищами музичного життя країни. Інколи окремому композитору присвячували окремий фестиваль (як-от фестиваль-конкурс «Stankovych-fest», м. Свалява Закарпатської обл., з 2015 р.). Новітньою сторінкою став монографічний «Фестиваль музики Левка Колодуба» (Київ, 12–17 жовтня

Ірина Сікорська

2019 р.), де на дев'яти концертах прозвучали симфонічні й камерні твори композитора, який нещодавно відійшов у Вічність.

На початку 1990-х років, через стрімкі інфляційні процеси, припинив своє існування Укрконцерт. З його розвалом, по-суті, була перервана непогано налагоджена за радянських часів регулярна концертна діяльність стаціонарних музичних колективів. У результаті для мешканців багатьох провінційних міст фестивалів став чи не єдиною можливістю побачити в себе, у гостях, академічних музикантів зі столиці та інших міст України. Натомість самі колективи, за браком коштів, призупинили будь-яку гастрольну діяльність у межах України. У середині 2000-х концертна діяльність дещо налагодилася. Насамперед завдяки «ініціативі “знизу”», коли «візитами» (тобто концертними програмами власних колективів) почали обмінюватися обласні філармонії (зокрема Кіровоградська – з Вінницькою, Черкаською, Запорізькою, Херсонською, Миколаївською тощо). Невдовзі при Міністерстві культури створили своєрідний концертний підрозділ, на який було покладено організацію (завдяки державному фінансуванню) гастрольних турів Україною національних колективів (Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Григорія Верьовки, Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського, Національної заслуженої капели бандуристів України ім. Г. І. Майбороди, Національного академічного оркестру народних інструментів України та ін.). Здобутком 2000-х років стали приватні концертні агенції, які організовують концерти академічної музики.

Завдяки «горизонтальним», тобто особистим, зв'язкам, звичним явищем стали закордонні турне українських хорових колективів, оркестрів, ансамблів і навіть театральних труп «за рахунок сторони, яка приймає», часто організованих на кабальних умовах: маленькі гонорари (а то і їх відсутність), неналежні умови проживання, важкі умови праці, виснажлива дорога тощо. Однак, незважаючи на таке принизливе становище, мізерні кошти, зароблені чи зекономлені під час закордонних виступів, така діяльність допомагала музикантам вижити протягом року.

4.1. Музичне життя України 1990–2000-х років...

Натомість «зірки естради» в 1990-х, здебільшого сумнівної мистецької якості, мали величезний заробіток не лише в столиці, а й провінції. Для місцевого новітнього «бомонду» нічого не вартувало заплатити 150–170 грн за квиток (більше тодішньої місячної зарплатні академічного наукового співробітника), наприклад, на концерт М. Шуфутинського або будь-яких інших артистів переважно російської естради. Натомість виділити зі свого бюджету 15–20 грн за концерт академічної музики (це фактично його тодішня собівартість) було «непрестижно», «немодно», «нецікаво». Насправді ж, «грошовитому» слухачеві, як правило, зазвичай бракує культури й освіти.

Щоправда, у другій половині 1990-х у Києві намітився певний злам у бік класичної музики. Так, регулярно організовували гастролі оперних і балетних труп Большого і Маріїнського театрів Росії, Державного камерного оркестру «Віртуози Москви» (художній керівник В. Співаков), камерного оркестру «Московські солісти» (диригент Ю. Башмет) тощо. Однак ціна квитка на подібні вистави чи концерти зазвичай була дуже високою, недоступною для пересічного викладача музичної школи, студента музичного училища або музично-педагогічного факультету педагогічного університету, а то й меломана. Отже, виникає дискусійне питання «Чи відігравав подібний концерт помітну роль у загальному культурному процесі?», оскільки був доступний лише надто обмеженому колу?

Натомість у середині 2010-х суттєво збільшилася частка сольних і камерних (інколи тематичних) концертів для невеликої аудиторії за доступними цінами (їх проводять у музеях, Будинку архітектора, Будинку актора, «Шоколадному будиночку» тощо).

З'явилися концерти і на відкритому повітрі – *open air* – на площах під час свят, у парках у вихідні дні (зокрема щорічні концертні цикли Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України на літній естраді Маріїнського парку).

Завдяки фінансовій підтримці Міністерства культури України й Головного управління культури столичної адміністрації у Києві вхід на фестивалі академічної музики зазвичай вільний. На місцях же фінансові питання вирішують завдяки допомозі місцевих адміністрацій та, у кращому разі, ще й меценатів. Так, наприклад,

Ірина Сікорська

у тодішньому Кіровограді на «Травневі музичні зустрічі» квитки на концерти фестивалю попервах не перевищували 2–5 грн, зумовивши їх доступність демократичній глядацькій аудиторії.

Позитивними рисами музичного життя України 1990-х років позначене народження численних музичних колективів. Насамперед це стосується хорового жанру. Тільки в Києві були засновані Муніципальний камерний хор «Київ», Академічний камерний хор «Хрещатик», «Київські фрески», камерний хор української музики «Відродження», ансамбль солістів «Благовість» та інші. Широковідомими в Україні стали регіональні хори «Орея» (Житомир), «Глорія» (Львів), муніципальні камерні хори із Чернігова, тодішнього Кіровограда, Вінниці тощо. Народження численних нових колективів спричинило справжній творчий вибух у жанрі хорової музики. По-перше, було знято табу з вітчизняної духовної музики, і багатовіковий шар духовних творів суттєво збагатив репертуар. Окрім того, постійно «народжуються» новітні твори на духовну тематику (Л. Дичко, В. Степурка, Б. Фільц, Г. Гаврилець, І. Алексійчук та багатьох інших). Водночас пріоритетність православної традиції не заважає композиторам паралельно звертатися й до жанрів західної духовної традиції (В. Польова, М. Шух).

З розквітом української хорової музики взаємопов'язане і заснування численних хорових фестивалів, насамперед «Золотоверхого Києва», започаткованого керівником Муніципального академічного камерного хору «Київ» М. Гобдичем у 1997 році. Окрім популяризації хорової творчості сучасних композиторів В. Степурка, Ю. Алжнева, Л. Дичко, Є. Станковича та інших, презентації найкращих вітчизняних хорів, він виконував роль ще й своєрідного хорового симпозіуму, на який для обміну думками запрошували провідних хормейстерів країни. Осібне місце посів хор-фест'1999, на якому відбувся конкурс українських псалмів, що стимулював появу високохудожніх творів Г. Гаврилець, І. Алексійчук, Б. Фільц та інших. Окрім «Золотоверхого Києва», Україна нині має хорові фестивалі «Південна Пальміра» (Одеса, заснований 1994 р.), «Пасхальні співи» (Рівне, заснований 1997 р.) «Різдвяні передзвони» (Кіровоград, засновано 2006 р.) та чимало інших.

4.1. Музичне життя України 1990–2000-х років...

Значним стимулом розвитку хорової справи в Україні є й численні хорові конкурси, також засновані за роки державної незалежності: імені Лесі Українки (Луцьк, з 1997 р.), «Артемівські зорі» (Сімферополь, з 1998 р.), фестиваль-конкурс у Ялті (з 1999 р.) – два останні, з окупацією Криму, припинили існування; імені Д. Січинського (Івано-Франківськ, з 2000 р.), «Золотий Орфей» (Кіровоград, з 2001 р.) та інші. Цікаво, що «конкурсний вірус» поширився і на інші виконавські галузі. Найбільше їх, звісно, мають піаністи: від наймолодших до дорослих. Деякі з конкурсів уже встигли набути міжнародного статусу й мають високий рейтинг у світі (найпрестижніший, звісно, – Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця (Київ)). Інші – регіональні – «Маленький принц» (Запоріжжя), Міжнародний конкурс молодих піаністів А. Караманова (Сімферополь, до окупації), Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Генріха Нейгауза (Кіровоград), Міжнародний конкурс «Молоді піаністи на батьківщині Сергія Прокоф'єва» (Донецьк, до окупації), Міжнародний конкурс піаністів пам'яті Емілія Гігельса (Одеса) тощо. Мають свої конкурси і скрипалі (Б. Которовича, Харків, до його смерті; О. Криси, Львів), саксофоністи (СЕЛМЕР-Париж в Україні, Київ), бандуристи (Київ), вокалісти (ім. І. Алчевського, ім. О. Петрусенко, ім. В. Сліпака), композитори («Класік-проект» пам'яті Ю. Мейтуса, Кропивницький) та інші. Держава не стояла осторонь цього процесу й сприяла започаткуванню всеукраїнських конкурсів симфонічних (імені С. Турчака) і хорових диригентів та Міжнародного конкурсу ім. М. В. Лисенка, де претенденти змагалися в чотирьох номінаціях (фортепіано, скрипка, віолончель, сольний спів). Звичайно, цей комплекс змагань стимулює розвиток виконавської майстерності й привертає увагу міжнародної музичної спільноти.

Отже, 1990-ті роки ознаменували собою безперечний розквіт музичної культури, позначений динамічним зростанням кількості колективів, демократизації їх репертуарної політики, встановленням численних зарубіжних контактів тощо. Однак, якщо на зорі нашої незалежності спостерігалася певна «децентралізація» культури, поживлення культурного життя не лише в центрі, а й

Ірина Сікорська

інших регіонах України, то з 1996–1997 років ситуація кардинально змінилася: розпочався період стагнації. Інфляція «з'їдала» й без того невеликі залишкові кошти, виділені державою на культуру. Почалися перебої навіть у відносно налагодженому механізмі проведення фестивалів: 1997 року не проводили ані «Музичні прем'єри сезону», ані «Міжнародний форум музики молодих».

Усі ресурси (кошти, а значить і талановиті кадри) знову стали концентрувати в Києві, де вища зарплата, більші перспективи професійного зростання та закордонних гастролей тощо. Збільшенню фінансової «прірви» між столичними і географічно-провінційними музичними колективами сприяло введення для перших статусу «Національного» (заробітна платня в них підвищилася на 100 %). Відповідно, фінансування провінційних колективів, як і раніше, здійснювали за залишковим принципом, що призводило до їх скорочення і навіть розформування. Так, припинив існування Академічний симфонічний оркестр Дніпропетровської філармонії, а його керівник – талановитий диригент В. Блінов – певний час очолював Заслужений симфонічний оркестр Національної телерадіокомпанії України. Розформовано було й Луганську обласну філармонію, катастрофічно скорочувалася кількість інших колективів.

Окрім того, протягом останніх 20–25 років спостерігалось перманентне зменшення кількості музикантів-професіоналів у провінції. Початок йому поклала єврейська (і не тільки) еміграція 1980–1990-х років. Де тільки не грають, наприклад, кіровоградські скрипалі: у Бостоні й Тель-Авіві, Сіднеї і Мюнхені, на польських, угорських та інших теренах. Проблеми загострює і столиця, щороку збираючи «данину» з найздібніших, найталановитіших. Молодь, відколи припинився обов'язковий розподіл молодих спеціалістів вольовим рішенням Міністерства культури України, у провінцію не повертається: занадто низькі ставки, немає житлового забезпечення (навіть у перспективі) тощо. Поодинокі «винятки» лише підтверджують сумне правило останніх років.

У столиці також існує постійна міграція на Захід (зокрема, в 1990-х виїхали диригент І. Блажков, скрипаль О. Которович, трубач О. Потієнко, флейтист А. Коган та багато інших), та, завдя-

4.1. Музичне життя України 1990–2000-х років...

ки поборам з тієї ж таки стражденної провінції, нестачі кадрів ще не відчувається. Але ж провінція не невичерпне джерело! Там невпинно скорочується кількість музичних шкіл (нещодавно один колишній радник Президента з гордістю хвалився, що працевлаштував у США та Канаді 5 тис. (!) учителів музичних шкіл). Невпинно зменшуються набори і в музичні училища, до того ж конкурс у них, на теперішній час, майже дорівнює нулю (тобто вибирати вже немає з кого). Якщо ситуація й надалі розвиватиметься в тому самому річищі, то через 5–10 років наше «новітнє панство», як і 200 років тому, «виписуватиме» своїм дітям вчителів музики з Франції (чи з Ізраїлю – географія ролі не грає). Не додає оптимізму й задекларована Міністерством освіти і науки України Реформа закладів початкової музичної освіти.

Отже, період 1990-х – початку 2000-х років позначений як прогресивними, так і кризовими процесами в українській музичній культурі. Як засвідчив їх аналіз, нині домінують останні. До певної міри дещо поліпшила ситуацію діяльність Українського культурного фонду, що впродовж останніх 2-х років профінансував значну кількість музичних проєктів, однак, звісно, загалом це проблему не вирішує. Відтак музична культура потребує термінового втручання держави на рівні перегляду культурної політики. Насамперед потрібно змінити статус працівника культури і мистецтва на державному рівні (сьогодні він має вигляд жебрака з простягнутою рукою). Ставитися до них, як до найвищої цінності, «золотого фонду» держави. Конче необхідно змінити стереотип стосунків столиця–провінція. І не помпезними грандіозно-показовими (явний рудимент радянської епохи) оглядами-звітами областей у Києві до чергової річниці Незалежності, які одномоментно «з'їдають» річний бюджет регіональних музеїв, бібліотек, будинків культури, не кажучи вже про музичні колективи, що місяцями не отримують заробітної платні, а уважним ставленням, матеріальною підтримкою, державною комплексною програмою. І не декларативною, а конкретною та конструктивною. Можливо, тоді й вдасться зберегти імідж «культурної» держави».

Оксана Летичевська

4.2. ХОР НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ УКРАЇНИ В СУЧАСНІЙ МІЖНАРОДНІЙ МУЗИЧНІЙ СПІВПРАЦІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Переважаюча традиційність формовиявлення та абстрактно-універсальна чуттєвість змістовного наповнення надають академічному музикуванню певної атури «позачасового» явища в сучасній культурі. Проте і в розвитку академічного музичного мистецтва простежується тісний зв'язок з історичними реаліями суспільно-політичного життя та актуальними для певних часів гуманітарними дискурсами, що впливають на формування мистецьких ідей.

З-поміж видів музичної діяльності виконавство є найбільш соціально заангажованим сегментом, що найпершим реагує на суспільно-культурні потреби, сприяючи ревізії існуючої традиції та стимулюючи розвиток композиторської творчості вже в річищі актуальних художніх тенденцій, а інколи, навпаки, спрямовує погляд у минуле та відроджує забуті або заборонені з ідеологічних причин музичні твори. В сучасному хоровому виконавстві України від 1990-х років і до сьогодні ці процеси яскраво ілюструє діяльність різноманітних за статусом та виконавським спрямуванням хорових колективів – від великих академічних капел до камерних, студентських, самодіяльних хорів.

Хоровий колектив в оперному театрі – частина багаторівневої структури, діяльність якої спрямована на створення синтетичного музично-театрального явища – оперної вистави. Утім, він зберігає всі особливості самостійної творчої одиниці, тому хор Національного академічного театру опери та балету України

4.2. Хор Національної опери України...

ім. Т. Г. Шевченка, а за ним й інші колективи провідних оперних театрів країни, окрім участі у виставах, почали спрямовувати свій творчий потенціал як на концертні виступи, так і на підготовку окремих концертних програм, що спостерігаємо в діяльності хорів Одеського національного академічного театру опери та балету, Харківського національного академічного театру опери та балету імені Миколи Лисенка та Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва.

Участь в оперній виставі визначає певні уніфіковані риси виконавського стилю хорового колективу, зумовлені акустикою оперної зали, звучанням в ансамблі із симфонічним оркестром. Також дуже важливим є, за означенням А. Пазовського, втілення оперним хором емоційно-наповненої характерної вокальної інтонації, здатної повною мірою відтворити семантику драматичної ситуації, психологічний зміст того, що відбувається на сцені¹. Утім, навіть за радянських часів хор Державного академічного театру опери та балету УРСР, керований видатним майстром сучасності Л. Венедиктовим, визнавали на рівні союзного «центру» не лише оперно-хоровим колективом високого ґатунку, але й носієм стильових ознак саме українського хорового мистецтва².

Видатний хормейстер, завідувач кафедрою хорового диригування Московської державної консерваторії імені П. І. Чайковського К. Птиця зауважив: «Особливе місце в оперному колективі киян посідає хор. Широка звучність становить основу виконавської манери хору. Краса і шляхетність його кантилени поєднуються з рідкісною чистотою інтонації. У виконанні хору відчутні багатовікові здобутки національної пісенної культури. І, мабуть, не випадково з таким натхненням, неповторно прекрасно звучать у киян народні хорові сцени»³. А в іншій статті подано таке: «Артистів хору вирізняє особлива манера співу. Вона пов'язана

¹ Пазовский А. Записки дирижера. Москва : Музыка, 1966. С. 182.

² Венедиктов Лев Миколайович (1924–2017) – видатний хоровий диригент і педагог, хормейстер (від 1954 р.), диригент, головний хормейстер (1972–2013) Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка.

³ Птица К. Хор Киевской оперы. *Советская культура*. 1976. 27 июля.

Оксана Летичевська

з багатовіковою національною музичною культурою, чарівною українською пісенністю»⁴.

Суспільно-політична криза кінця 1980-х – початку 1990-х років, що знаменувала розпад радянської імперії, для Київського оперного театру ще й ускладнилася трагічними подіями, які вплинули на перебіг творчого процесу. 1987 року пішов із життя головний режисер Д. Смолич, 1988 року театр трагічно втратив свого творчого лідера – диригента С. Турчака, 1989 року, за станом здоров'я, звільнився головний художник Ф. Нірод. Л. Венедиктов, який на той час, окрім посади головного хормейстера, обіймав ще й посаду директора, особливо гостро відчував відповідальність за театральний колектив, який потребував нових творчих лідерів. В. Кожухар, високопрофесійний та досвідчений в оперному виконавстві диригент, поновив творчу діяльність у театрі постановкою на київській сцені опери «Золотий обруч» (1989) Б. Лятошинського⁵, художній цех очолила М. Левитська, перед тим – художник Національної кіностудії художніх фільмів імені Олександра Довженка. Посаду головного режисера посів видатний український співак, соліст та режисер (від 1975 р.) театру Д. Гнатюк. Укріпивши творчий потенціал трупи, Л. Венедиктов у 1991 році передав посаду директора театру своєму наступникові, зосередивши всі творчі сили на роботі з хором Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка, або Національної опери України⁶.

Підсумковий для творчої кар'єри Л. Венедиктова період роботи на посаді головного хормейстера характеризується визнанням його високої професійної майстерності та беззаперечного

⁴ Ельяш Н. Кому многое дано... [о гастролях в Москве Киевского театра оперы и балета им. Т. Шевченка]. *Театр*. 1977. № 1. С. 70.

⁵ Кожухар Володимир Маркович – головний диригент Державного симфонічного оркестру УРСР (1967–1973), диригент Державного академічного театру опери та балету УРСР (1973–1977), головний диригент музично-драматичного театру ім. К. Станіславського і В. Немировича-Данченка в Москві (1977–1988), головний диригент Національної опери України (1989–2012).

⁶ 21.11.1992 року театр отримав нову офіційну назву. (Див. : Немкович О. Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Шевченка. *Українська музична енциклопедія*. Київ, 2014. Т. 4. С. 127–183.)

4.2. Хор Національної опери України...

авторитету як у галузі оперно-хорового виконавства, так і майже у всіх питаннях, пов'язаних із широким колом різноманітних завдань оперно-постановочної практики. Не зважаючи на певні зміни в економічних та організаційних умовах роботи театру, що відбувалися в цей період, нові вистави, створені за участю Л. Венедиктова, підтвердили універсальний характер його методів роботи, а керований ним хор досяг визнання не лише як органічна складова оперних вистав, а і як самостійний концертний колектив.

У зв'язку з надбанням театром нового статусу, особливого звучання набула проблема формування його репертуарної політики, потреба у виставах, що могли б гідно презентувати українське оперне мистецтво. На жаль, економічна ситуація не створювала сприятливих умов для написання та постановки нових масштабних оперних творів, що пояснює зацікавлення творчого колективу українською оперною спадщиною. Набути сучасного звучання маловідомим широкому загалу творам допомогли редакція та оркестрування провідного сучасного українського композитора М. Скорика. Високий професіоналізм хорового колективу театру відіграв значну роль у постановках знакової для музичної культури Галичини опери «Купало» А. Вахнянина (1993) й опери представника української діаспори «Анна Ярославна – королева Франції» А. Рудницького (1995). Окрім прем'єр оперних творів, відбулося звернення до балетних партитур Є. Станковича, В. Кікти, К. Данькевича, М. Чемберджі, М. Скорика.

Яскраві барви хорового звучання відіграли вагоме значення й у відтворенні національної поетики українських класичних творів. Так, 1992 року, під орудою В. Кожухаря, відбулося нове звернення до партитури Лисенкового «Тараса Бульби», що стало гідним продовженням традицій відтворення опери на київській сцені. Заслужене визнання отримало поновлення опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (постановка І. Гамкала). Виконання цього твору було відібрано компанією «Єврорадіо» для трансляції через супутниковий зв'язок на п'ятнадцять країн Європи, а також на Канаду й Австралію, що й було здійс-

Оксана Летичевська

нено під час гастролей колективу Національної опери в Женеві (за участю солістів С. Ярошенко, Н. Мойсеева, Л. Забілястої, С. Фіцича, М. Ковалю). У своєму листі на адресу театру радіокомпанія оцінила виконавську майстерність творчого колективу як «дуже високу»⁷.

На жаль, подібні випадки зацікавлення українським оперним мистецтвом на Заході дуже поодинокі, і вони не були пріоритетними в роботі закордонних імпресарію, які співпрацювали, на той час, із колективом театру. Проте концертне виконання хором Л. Венедиктова фрагментів українських класичних опер завжди отримувало великий емоційний відгук у слухачів і слугувало популяризації української музики. Приміром, під час закордонних гастролей хору та оркестру Національної опери (диригент В. Кожухар) з 9-ю симфонією Л. Бетховена, виконання «на біс» увертюри з опери «Тарас Бульба» з хором «Засвистали козаченьки» викликало, за спогадами Л. Венедиктова, овації, що «затмили навіть враження від геніального бетховенського опусу»⁸. Потужною енергетикою національного духу було сповнене звучання фінальної пісні Андрія з хором з опери «Запорожець за Дунаєм», у якій, нарешті, відновили початковий текст («Владико неба і землі...»), а також виконання Національного гімну України (М. Вербицький – П. Чубинський) під час концертів та важливих суспільно-політичних акцій.

Синтез оперного академізму та національних традицій української хорової культури визначив успіх концертної програми *a cappella*, що була виконана під час гастролей в Австрії та Нідерландах (1990-ті рр.). Програма з двох відділень охопила широку панораму української хорової музики від концертів М. Березовського і Д. Бортнянського до мініатюр Б. Лятошинського і Г. Майбороди. Звучали також народні мелодії в обробках О. Кошиця, К. Стеценка, М. Кречка. Рецензент видання «Міф Дунаю на Південному Сході» (Австрія, 1995) К. Принц відмічала в чудовому звучанні хору не лише різноманітність та багатство

⁷ Лист компанії «Єврорадіо» на адресу Національної опери України. *Архів Національної опери України*.

⁸ Інтерв'ю з Л. Венедиктовим, записане О. Летичевською.

4.2. Хор Національної опери України...

нюансування, а й «драматичне підсилення, характерне для оперного виконання», «голоси високої чистоти і теплоти, гнучкі та м'які на "піано", але сильні за звучанням». На думку критика, виконання хору Національної опери України «допомагає відчувати спільне коріння української народної та класичної музики»⁹.

Сенсаційний інтерес шанувальників вітчизняного музично-театрального мистецтва викликала поява нової опери «Мойсей» М. Скорика. Твір було написано на замовлення Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької та за фінансового сприяння Понтифіка Івана Павла II і приурочено до його історичного візиту в Україну. Лібрето опери, створене Б. Стельмахом, написано на основі однойменної поеми І. Франка. У ній постать біблійного пророка переосмислено в річищі трагічних подій історії українського народу.

Прем'єра опери «Мойсей», що відбулася у Львові 2001 року, мала неабиякий розголос. Вона з успіхом пройшла гастрольні покази вистави в містах України та Польщі. З новою оперою мали можливість ознайомитися також київські поціновувачі оперного мистецтва. Утім, як підкреслив сам М. Скорик, лише здійснена 2006 року повна, позбавлена купюр, сценічна версія твору у виконанні провідних українських співаків-солістів (партію Мойсея під час прем'єрних вистав виконував народний артист України М. Шопша), першокласного оркестру і чудового великого хору Національної опери України, втілила, нарешті, його авторські прагнення і сподівання¹⁰.

У відтворенні біблійної притчі про Мойсея відбулося звернення до глобальних філософських проблем, музично-сценічна реалізація яких вимагала масштабного та глибокого осмислення. Багатий хормейстерський досвід Л. Венедиктова зумовив високий мистецький рівень звучання ораторіальної за характером і драматургією опери М. Скорика. Виконавські можливості хору проявилися у створенні особливої експресії і масштабності вті-

⁹ Принц К. Міф Дунаю на Південному сході / пер. з нім. *Архів Національної опери України*.

¹⁰ Станішевський Ю. Національна опера України 2001–2011 / упоряд. Т. Швачко. Київ : Музична Україна, 2013. С. 121.

Оксана Летичевська

лення, по суті, центрального в опері образу народу, акцентуванні хорової складової як головного чинника драматургічної динаміки. Враження слухачів та критиків щодо звучання хорових сцен у виставі «Мойсей» М. Скорика на сцені київського театру підтверджує їх експресію, пафос та гуманістичне спрямування, реалізацію високих намірів, заявлених автором твору.

Уже в оперному Пролозі, що відтворює палке звернення поета і композитора до сучасників-українців, хор-коментатор увиразнює емоційне відлуння лірико-драматичного монологу соліста. Поступово барви хорового звучання виходять на перший план, демонструючи притаманні виконавському стилю Венедиктівського хору витончені нюанси, глибокі динамічні контрасти, пластичність і тембральну наснаженість поліфонічних проведення. Нарощення фактури та виконавської експресії віншувалося могутнім оркестрово-хоровим *tutti*, що поєднувало емоційну патетику і традиційну для виконавського стилю київського оперного хору академічну шляхетність звучання. Масштабність епічного образу народної сили увиразнена, завдяки виконавським барвам хорової звучності, у Пролозі опери, остаточно ствердилась, як підсумкове узагальнення, в Епілозі, активізуючи цілісне сприйняття художньої ідеї твору.

Хорову палітру опери «Мойсей» доповнило звучання Народного художнього колективу «Дитяча опера», організованого і керованого випускницею консерваторського класу Л. Венедиктова Н. Нехотяєвою. Світлий дитячий хор у I-й дії опери («Ми будуєм дім») – щасливий образ Майбутнього, до якого прагнуть помисли Мойсея, – вирізнявся гарним ансамблевим інтонуванням, виразним емоційним артикулюванням фраз, чіткою дикцією, артистичністю сценічної поведінки – складові методу вчителя, засвоєні та творчо переосмислені його ученицею на матеріалі роботи з дитячим оперним колективом.

Хоча на початку 1990-х років театр зіткнувся з великими організаційними та фінансовими проблемами, проте з'явилися нові можливості опанування дотепер «небажаного», з позиції радянської ідеології, музичного репертуару, вільного інтегрування у світовий культурний процес. Однією з важливих новацій у

4.2. Хор Національної опери України...

діяльності театру стало виконання західноєвропейських творів мовою оригіналу. Перша з таких вистав, підготовлена у співпраці із зарубіжними постановниками, – опера «Набукко» Дж. Верді (1993, дириг. В. Кожухар, реж. П. Ж. Валентин, худ. А. Шалла) – триумфально представляла київську трупку на престижних міжнародних мистецьких фестивалях у Страсбурзі й Авіньйоні, відкрила творчому колективу шлях до участі в численних проєктах на європейських і світових оперних сценах.

Неофіційно «заборонена» в Радянському Союзі опера (біблійний сюжет!) упродовж кількох років посідала провідне місце в репертуарі театру завдяки технічно досконалій, емоційній і динамічній інтерпретації В. Кожухаря, чудовому складу задіяних співаків-акторів (С. Добронравова, В. Пивоваров, І. Пономаренко, Л. Юрченко, О. Востряков). У винятковому успіху вистави відіграло свою роль могутнє і пристрасне звучання хорових епізодів. «З моменту підняття завіси хор Київської опери під керівництвом Льва Венедиктова вразив як своєю чисельністю, так і силою звучання та різноманітністю виконавських нюансів, що в цілому справляло неповторне враження досконалої єдності», – писала французька газета «Grand Avignon» після показу вистави на Міжнародному театральному фестивалі ¹¹. На батьківщині хор Національної опери України було безпрецедентно відмічено присудженням за виставу «Набукко» театральної нагороди «Київська Пектораль».

Серед здійснених В. Кожухарем і Л. Венедиктовим оперних проєктів 1990-х років особливе місце належить сценічному втіленню опери «Лоенгрін» Л. Вагнера (1995). Озвучена вистава, що також зазвучала мовою оригіналу, стала першою вдалою спробою у тривалому співробітництві Національної опери з міжнародною продюсерською агенцією «Ландграф». Ця організація посприяла тому, аби до роботи над «Лоенгріном» долучився відомий театральний режисер з Німеччини Ф. Ергер. Запропоноване ним постановочне рішення вистави (особливо костюми

¹¹ [Рецензія б/п б/н]. *Grand Avignon*. 2000. 12 mars / пер. з франц. *Архів Національної опери України*.

Оксана Летичевська

героїв) було дещо незвичним у річищі вітчизняних традицій трактування «Лоенгріна» в дусі лірико-фантастичної опери. Результатом співпраці постановочного колективу стала масштабна і видовищна вистава, сповнена містико-войовничим колоритом германської міфології, дотичним піднесеному та динамічному духу Вагнерівського «океану музики» (за означенням диригента-постановника В. Кожухаря).

Опера видатного німецького композитора, яка повернулася до Київського оперного театру після відчутної перерви, поставила перед театральним хормейстером низку нових специфічних завдань¹². Обсяг і технічна складність сольних партій в операх Р. Вагнера завжди викликають у постановників питання щодо присутності в трупі «вагнерівських виконавців» (цього разу всі сумніви впевнено спростували О. Востряков – Лоенгрін, С. Добронравова – Ельза, М. Коваль, В. Кочур та інші, задіяні у виставі, солісти театру). Проте опрацювання настільки масштабної партитури у трупі, яка не звільнена від поточного виконавського репертуару, є величезним навантаженням для всього творчого колективу, включно з оркестром і хором, адже партитура «Лоенгріна» містить майже тридцять хорових епізодів. Хоча в постановочній редакції музику опери, за рахунок купюр, скоротили майже на третину, хор, згідно задуму композитора, був постійним співучасником і коментатором сценічних подій. З огляду на щільність «вагнерівської» оркестрової фактури, у якій провідне значення мають духові інструменти, твір висуває і певні вимоги до масштабності хорового звучання, отже, вимагає посилення хорового складу, необхідного для створення органічного виконавського ансамблю.

Створена за підтримки міжнародної продюсерської агенції постановка опери «Лоенгрін» розпочала в театрі зміни організації репетиційного процесу – перехід до сучасної, поширеної в міжнародній практиці, системи випуску оперної вистави. Якщо раніше діяв перевірений десятиліттями метод поступового зве-

¹² У повоєнні роки відбулася лише одна постановка «Лоенгріна» в сезон 1967/1968, диригент – О. Климов, режисер – В. Складенко, хормейстери – В. Колесник і Л. Венедиктов.

4.2. Хор Національної опери України...

дення всіх складових, то відтепер постановочна робота значно прискорила свої терміни. Музичні, «сидячі», репетиції почалися відразу за участю оркестру, солістів і хору, без звичних попередніх «співанок», так само і «ходячі» репетиції мізансцен розпочалися відразу з усіма учасниками сценічної дії без підготовчої роботи режисера із солістами. Такий порядок роботи посприяв тому, що вистава вийшла досить злагодженою у сценічному плані, але, у той же час, багато складнощів було з формуванням музично-виконавського ансамблю.

Під час сценічних репетицій у центрі уваги хормейстера було збереження повноти звучання хорового багатоголосся, адже режисерські мізансцени переважно передбачали розміщення співаків невеликими групами по двоє-трьох, тому під час сценічних репетицій Л. Венедиктов і Ф. Ергер спільно коригували хорові мізансцени. Так, наприклад, в інтересах збереження акустичних характеристик звучання було змінено диспозицію чоловічого хору в першій картині опери, у результаті чого сцена сприймалася не як зібрання реплік окремих персонажів, а як діалог по-різному налаштованих хорових груп. У сцені весільної процесії (II-га дія) спільними зусиллями режисера й хормейстера мізансцена побудована таким чином, що жіноча група хору перебувала в центрі сцени, а дві чоловічі групи – по боках. Це створювало «стереоефект» звучання великого колективу, що на той момент нараховував майже вісімдесят співаків.

Потужний хоровий склад дозволив Л. Венедиктову не лише досягти масштабності звучання, але й зробити ще більш виразними динамічні відтінки виконання. Наприклад, у вищезгаданій хоровій сцені II-ї дії динамічний діапазон хору коливався від м'якого теплого *pp* чоловічого хору до впевненого, але також м'якого і світлого *ff* заключної хорової каденції. Майстерно було використано й артикуляційні штрихи та нюанси хорового звучання в епізодах коментування, відтворення миттєвих реакцій юрби на сюжетні події. Створений Л. Венедиктовим емоційно насичений хоровий пласт постановки став яскравим втіленням музичної драматургії та сприяв формуванню стилістичної цілісності найбільш «хорової» опери Р. Вагнера.

Оксана Летичевська

Вдале опанування доробком одного з найскладніших у виконавському плані оперних композиторів знаменувало новий етап творчої зрілості хорового колективу Національної опери України. За Л. Венедиктовим, «Постановка “Лоенгрін” мала для всієї трупи велике значення, адже виховну функцію репертуару, що тягне за собою відповідні вимоги з боку постановників, ніяким чином не можуть замінити дисциплінарні накази адміністрації»¹³.

Стало зрозумілим, що запроваджений постановкою «Лоенгрін» новий порядок випуску вистави потребував підвищення мобільності та професіоналізму його учасників. Хору в цій складній ситуації допомогла ретельність підготовчої роботи, проведеної хормейстером у репетиційному класі, проте на майбутнє Л. Венедиктов дійшов висновку, що йому потрібно, у зв'язку з новими реаліями, передивитися стратегію розвитку свого колективу. Враховуючи свій поважний вік, хормейстер розумів також важливість оновлення виконавського складу хору для підготовки молоді зміни, яка могла б і після його виходу на пенсію зберігати здобуті професійні навички, допомагати підтримувати звучання колективу на належному рівні. Якщо в минулі часи в оперний хор набирали співаків виключно за голосовими характеристиками і їхню музичну освіту не брали до уваги, то тепер, при поповненні колективу, хормейстер надавав пріоритет музикантам з професійною освітою, переважно наділеним хорошими голосовими даними випускникам диригентсько-хорових факультетів, здатних швидко вчити запропоновані вокальні партії, розумітися на засадах оперно-хорового виконавства, композиторській стилістиці оперних творів. Хоровий колектив, укомплектований не лише голосистими, але й освіченими співаками, мав створити, на думку хормейстера, подальші перспективи розвитку оперного театру в економічних умовах сучасності.

Правильність обраної Л. Венедиктовим стратегії розвитку хорового колективу отримала підтвердження в подальших постановочних проєктах театру. У прем'єрі на київській сцені опери

¹³ Інтерв'ю з Л. Венедиктовим, записане О. Летичевською.

4.2. Хор Національної опери України...

«Ромео і Джульєтта» Ш. Ґуно (2000, дириг.-постановник – В. Кожухар, реж. – М. Гензель) відбулося повернення хормейстера до музичної драматургії видатного французького композитора. Ця вистава запам'яталася київським глядачам новаторським підходом театрального режисера з Німеччини, який у запропонованих співакам-акторам мізансценах активно спростував звичні для київської сцени оперно-постановочні кліше. Молоді солісти театру О. Нагорна, С. Чахоян, А. Романенко, М. Шуляк, К. Стращенко діяли на сцені майже згідно вимог драматичної вистави, зокрема, співали в незвичних для вокалістів позах: рухаючись, танцюючи, лежачи. Не менш вимогливим був режисер і до сценічного втілення хорових сцен, у зв'язку із чим він скоротив кількість артистів хору, що брали участь у виставі, до сорока осіб. Л. Венедиктов відмітив, що М. Гензель, який є переважно режисером драматичного театру, продемонстрував у постановочній роботі неабияке музичне обдарування, підпорядкованість своєї сміливої уяви законам оперної драматургії: «В інтерпретації оперного режисера все має бути чітко зумовлено – що і як відбувається, адже стиль музичного виконання дуже тісно пов'язаний зі сценічною дією. Мені дуже сподобалося, що німецький колега всі рухи персонажів, навіть особливості ходи, постави, прагнув зробити відповідно до музичного змісту»¹⁴.

Хоча головна сюжетна лінія опери «Ромео і Джульєтта» – лірична драма двох закоханих, інтерпретація В. Кожухаря ніяким чином не применшувала виражальні можливості хорового «фону». За відгуком рецензента, звучання підготовлених Л. Венедиктовим хорових сцен стало справжньою окрасою вистави: «Їхні голоси, зливаючись в єдину співочу хвилю, передавали всі можливі змістовні й емоційні відтінки музики»¹⁵. Присутність на сцені лише сорока хористів ніяким чином не вплинула на баланс виконавського ансамблю, не позбавила звучання колективу притаманної йому глибокої тембральності, натомість представила широку палітру штрихових і динамічних відтінків. Виконав-

¹⁴ Інтерв'ю з Л. Венедиктовим, записане О. Летичевською.

¹⁵ Москалець О. Три вечори з Ромео та Джульєттою. *День*. 2000. 15 черв.

Оксана Летичевська

ське втілення партитури Ш. Гуно було позначене характерними, на думку Л. Венедиктова, рисами французької оперно-вокальної школи: певною «легкістю» штрихів, філігранною відточеністю музичних фраз. Повною мірою це продемонстрував танцювальний, за характером, хор I-ї дії «Час збігає швидко», який хормейстер порівняв із «бризками шампанського» – феєрверком радісних світлих емоцій¹⁶.

Емоційний тон виставі починав задавати хоровий пролог, де, за задумом режисера, хор змінював свій сучасний одяг на костюми епохи героїв В. Шекспіра. Початкові урочисто-суворі акорди відтіняли теплі ліричні інтонації подальшої хорової розповіді історії закоханих. Драматичне напруження дії створювали чоловічі хори в сценах сутичок між кланами Монтеккі й Капулетті. Сувора печаль та гіркота звучала в хоралі над тілами загиблих Меркуціо й Тибальта. В інтерпретаціях опери на сценах європейських театрів досить часто скорочують сцену весільної процесії – момент, коли, побачивши мертвою наречену, вона несподівано перетворюється на процесію похоронну. Побутує думка, що цей епізод опери Ш. Гуно скомпонував дещо нелогічно. Тим не менше, Л. Венедиктову – майстру створення образно-емоційного колориту хорового звучання – вдалося віднайти інтонаційні засоби для психологічно правдивого втілення раптової зміни настрою оточення Джульетти і, таким чином, втілити композиторський задум цього епізоду. Якщо в сучасній європейській оперній практиці оперу «Ромео і Джульєтта» звично трактують як доповнений незначними побутовими фрагментами ліричний дует двох головних персонажів, то київська вистава продемонструвала неабиякий емоційний діапазон барв хорового звучання, який висвітлює нові акценти у відомій партитурі Ш. Гуно, що дозволило повніше реалізувати її виконавський потенціал.

Масштабність, величність та експресивність хорового звучання, яскраві контрасти динаміки й емоційних настроїв відіграли велике значення в сценічному втіленні «Аїди» – найбільш «хорової» з музичних драм Дж. Верді. Л. Венедиктов уже мав

¹⁶ Інтерв'ю з Л. Венедиктовим, записане О. Летичевською.

4.2. Хор Національної опери України...

вагомий досвід роботи із цією партитурою, що раніше звучала у виконавських прочитаннях В. Тольби і С. Турчака, та зміг повною мірою втілити набутий досвід у виставі під орудою В. Кожухаря, сценічному втіленні Д. Гнатюка та львівських сценографів Т. і М. Риндзаків (1998). Образна «монолітність» хорових сцен з їх вражаючими виконавськими контрастами (від блискучого апофеозу триумфу переможців до ледве чутного містичного відлуння молитви на березі Нілу) доповнювала та врівноважувала експресивність драматичних колізій опери. М. Черкашина в рецензії на виставу зазначила, що в сполученні з монументальним, хоча й позбавленим зайвої помпезності, художнім оформленням вистави, «хорова звучність викликає асоціювання з образами античної трагедії і стає вагомою складовою творення музично-сценічної цілісності»¹⁷. Постановка «Аїди» заслужено стала окрасою спільного українсько-італійського проекту – оперного фестивалю «Ave Verdi», присвяченому 100-річчю з дня смерті композитора, що відбувся в Національній опері України 2001 року. Окрім «Аїди», на ньому були представлені вистави «Набукко», «Травіата», «Ріголетто» й «Трубадур».

Глибоке проникнення Л. Венедиктова у світ виразових засобів композиторського стилю Дж. Верді знайшло відображення у виконанні духовних творів композитора. На фестивалі «Ave Verdi» у виконанні оркестру і хору Національної опери України прозвучав «Реквієм» під орудою італійського диригента Алессіо Влада, за участю українських та італійських солістів. Імпреза стала справжнім апофеозом музичного свята¹⁸. «Справлене враження можна передати одним словом: потрясіння. Усі творчі ланки, що забезпечили цей нечуваний успіх, – хор, оркестр, четверо солістів – постали в чіткій взаємодії, продемонструвавши високий професіоналізм і глибоке проникнення в багатий образний лад цієї неймовірної музики. Як завжди, на висоті був чудовий хор під керівництвом Льва Венедиктова», – відмітила

¹⁷ Черкашина М. Верді-флотилія на берегах Дніпра. *Дзеркало тижня*. 2001. 3 лют.

¹⁸ Твір також виконували 2008 року під орудою В. Кожухаря та за участю солістів Національної опери України.

Оксана Летичевська

М. Черкашина-Губаренко¹⁹. Крім «Реквієму», Л. Венедиктов увів до репертуару хору створені композитором в останні роки життя «Чотири духовні пісні», які раніше ніколи не виконували в Україні. Прем'єра циклу, що складається з двох частин *a cappella* та двох частин з оркестровим супроводом, відбулася на ювілейному концерті хору Національної опери України (2002). Л. Венедиктов, який на цій імпрезі був за диригентським пультом, продемонстрував емоційно-філософське піднесення віртуозної хорової поліфонії великого композитора.

Окрім появи на сцені значної кількості нових для київської сцени оперних творів (серед яких були «Джоконда» А. Понкеллі, «Макбет» Дж. Верді, «Турандот» Дж. Пуччіні та ін.), у цей період відбулося повернення хормейстера до своїх попередніх робіт, що переживали сценічне оновлення в диригентській інтерпретації В. Кожухаря, зокрема, коли той узяв на себе музичне керування виставою «Борис Годунов» (сезон 1989/1990). Завдяки підготовленому ним новому складу співаків, опера продовжила життя на київській сцені та стала складовою репертуару театру під час зарубіжних гастролей, особливо вражаючи слухачів могутніми хоровими сценами. «Хто б ще зміг так переконливо й хвилююче, зі стихійною силою зобразити ці драматичні події, як не прославлений хор Національної опери України, який виявив усі свої неймовірні можливості», – писав німецький рецензент О. Міттельбах у публікації з промовистою назвою «Велика опера у стилі ораторії». «Понад шістдесят чудово підготовлених співаків, які зображали народний натовп, були страшною силою, що все знищує на своєму шляху, п'яніючи від перемоги. Усе це надавало багатство звучання, яке приголомшило слухачів»²⁰.

Вище було зазначено, що в цей період хор під орудою Л. Венедиктова набув статусу не лише театрального, але й концертного колективу завдяки появі в репертуарі значної кількості творів кантатно-ораторіального жанру. Окрім «Реквієму» й «Чотирьох духовних піснеспівів» Дж. Верді, в Україні та під час закордонних

¹⁹ Черкашина М. Верді-флотилія на берегах Дніпра.

²⁰ Міттельбах О. Опера у стилі ораторії / пер. з нім. *Архів Національної опери України*.

4.2. Хор Національної опери України...

виступів хору звучали «Реквієм» В.-А. Моцарта, кантата «Весна», поема «Дзвони», частини зі «Всенічної», «Три російські пісні» С. Рахманінова, кантата «Олександр Невський» С. Прокоф'єва, поема «Страта Степана Разіна» Д. Шостаковича, кантата-поема «Хустина» Л. Ревуцького, опера-ораторія «Київські фрески» І. Карабіця та інші твори, у тому числі вже згадувана програма української хорової музики *a cappella*. Концертні програми особливо відчутно продемонстрували принципову відмінність виконавського стилю оперного хору Л. Венедиктова від академічних хорових капел: його масивність і тембральну наповненість, широкий та гнучкий діапазон динамічного нюансування, різноманіття та витонченість артикуляційних прийомів у поєднанні з бездоганним виконавським ансамблем та інтонаційною чистотою.

Період діяльності Л. Венедиктова на посаді головного хормейстера у 1990–2010-х роках позначений невпинним піклуванням про оновлення виконавського складу колективу, підготовку нової зміни співаків, які могли б зберегти традиції високого професіоналізму після відходу на пенсію старшої, досвідченої генерації хористів та невідворотної в майбутньому зміни керівника колективу. Для досягнення цієї мети хормейстер не лише регулярно влаштовував прослуховування нових хористів, але й готував зміни у керівництві хору. До роботи, поряд з В. Згуровським, А. Семенчуком, І. Шиловой, він залучив молодих перспективних хормейстерів Б. Пліша й О. Тарасенка. 2013 року учень Л. Венедиктова – Б. Пліш – змінив свого вчителя на посаді головного хормейстера Національної опери України.

Досить молодий за віком, однак вже досвідчений та енергійний хормейстер Б. Пліш, окрім традиційної для оперного хору роботи над новим і поточним театральним репертуаром, продовжив і розвинув лінію концертної діяльності хору, спрямовану як на міжнародну співпрацю, так і на розвиток національних традицій. Досвід регентської практики Б. Пліша й О. Тарасенка позначився на розширенні репертуарного напрямку виконання української духовної музики, у зв'язку із чим хором було підготовлено кілька програм із залученням як окремо чоловічої групи, так і мішаного хорового складу. Ці програми з успіхом пред-

Оксана Летичевська

ставили слухачам у Трапезній церкві Києво-Печерської лаври та в церкві Свято-Кирилівського монастиря.

Активно залучали хоровий колектив і до проєктів міжнародної співпраці театру. Зокрема, він брав участь у благодійних концертах за сприяння Папи Римського Франциска спільно з посольством Італійської Республіки.

Масштабною подією культурного життя стала участь артистів Національної опери України в проєкті «Шляхи дружби. Равенна – Київ»²¹ видатного музиканта, одного з найвідоміших оперно-симфонічних диригентів сучасності Рікардо Муті. Ідея проєкту, що закликає до гуманізму та збереження загальнолюдських цінностей, виникла 1997 року, під час воєнного конфлікту на території колишньої Югославії. Саме тоді дружина Рікардо Муті – Крістіна – ініціювала концерт в Сараєво, який диригент провів з музикантами театру «Ла Скала». З того часу подібні акції дружби і підтримки народів, які потерпають від посягань на громадянські права, свободу і незалежність, відбувалися в Лівані, Каїрі, Дамаску, Тегерані та інших містах. 2018 року трагічна ситуація, пов'язана з анексією Криму й російською агресією на Донбасі, спрямувала увагу маестро до України. 1 липня в Києві, на Софіївській площі, відбувся концерт, у якому взяли участь українські оперні зірки Л. Монастирська і С. Магера, Молодіжний оркестр імені Луїджі Керубіні, створений Рікардо Муті²², оркестр і хор Національної опери України, Ансамбль класичної музики імені Бориса Лятошинського, камерний хор «Кредо», а також артисти оркестру і студенти коледжу мистецтв із м. Маріуполя. Спеціально запрошеним гостем проєкту був відомий американський актор Джон Малкович, який виступив

²¹ Рікардо Муті (нар. 1941) – всесвітньовідомий італійський диригент, працював з Філармонічним оркестром у Лондоні, Філадельфійським і Чиказьким симфонічними оркестрами, був диригентом і художнім керівником театру «Ла Скала» (1986–2005), є «довічним почесним директором» Римської опери. Здійснив численні записи оперних і симфонічних творів.

²² Молодіжний оркестр імені Луїджі Керубіні був створений Рікардо Муті в 2004 році. Музикантів, за конкурсом, обирає міжнародна комісія. Склад оркестру оновлюють кожні три роки, що зумовлює його високий виконавський рівень.

4.2. Хор Національної опери України...

як чтець-декламатор у симфонічній поемі «Портрет Лінкольна» А. Копленда. Окрім того, у виконанні зведеного хору й оркестру прозвучали твори Дж. Верді: дві частини циклу «Чотири духовні пісні» і хорові сцени з опери «Набукко». Ці твори було взято з репертуару хору й оркестру Національної опери України. Через два дні, 3 липня, концертну програму повторили в італійському м. Равенні.

Рікардо Муті високо оцінив виконавську майстерність хору Національної опери України та його керівника – Б. Пліша, який блискуче підготував зведений хор. Акція «Шляхи дружби. Равенна – Київ» укотре підтвердила, що українські музиканти мають високий рівень професійної майстерності, який інтегрує їх у світовий культурний процес та співпрацю з кращими європейськими і світовими музикантами.

Проаналізувавши особливості міжнародних культурних контактів хору Національної опери України від радянських часів до сьогодення, можемо дійти висновку про характер соціально-культурного дискурсу цих взаємин. У радянський період діяльність оперного хору, як і Державного академічного оперного театру УРСР, відповідала формату імперської парадигми, тобто цілком регулювалася розпорядженнями з Москви, особливо щодо будь-яких закордонних контактів. Водночас навіть московські рецензенти підкреслювали національну самобутність вистав Київського театру, яка виявлялася, на їхню думку, у вокальному багатстві голосів як співаків-солістів, так і оперного хору, в наслідуванні традицій української хорової культури.

З проголошенням незалежності України, колектив Національної опери отримав нові можливості для творчого самовираження: виник запит нової репертуарної політики, спрямованої на виконання творів українських авторів – як відродження класики, так і втілення партитур композиторів-сучасників. Окрім того, він самостійно планує та організовує свою діяльність, встановлює зв'язки із закордонними митцями та імпресаріо. Хор Національної опери, на чолі з визнаним майстром Л. Венедиктовим, виявив свою творчу індивідуальність у підготовці концертних програм, зокрема, звернення до скарбів української на-

Оксана Летичевська

ціональної хорової культури від концертів М. Березовського й Д. Бортнянського до композиторської творчості ХХ ст. І в українському репертуарі, і у виконанні опер західноєвропейських композиторів Дж. Верді, Р. Вагнера, Ш. Гуно та інших, хор Національної опери демонструє власний, сформований видатним майстром, особливий виконавський стиль, який сприймається як характерна ознака українського оперного мистецтва.

Співпраця в міжнародних постановочних проєктах, участь у європейських фестивалях оперного мистецтва посприяли і певним змінам у роботі театру – виконання на мові оригіналу, перехід на сучасну, поширену в провідних театрах світу, схему роботи над оперною постановкою, нові вимоги до співаків-солістів та учасників хорового складу. Все це виявляє вплив на роботу театру та театрального хору процесів глобалізації, що нині визначають особливості розвитку оперного й музично-виконавського мистецтва у світі. Творчі події останніх років – участь у міжнародних музичних проєктах та співпраця з видатним диригентом сучасності Рікардо Муті – підтверджують, що хор Національної опери України продовжує інтеграцію у світовий культурний простір.

Інна Лісняк

4.3. НОВІ ЕЛЕМЕНТИ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ БАНДУРИСТІВ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Сучасне бандурне мистецтво вирізняється своєю багатогранністю. Цікаво й неординарно бандурний сегмент представлено в українській популярній музичній культурі. Широкому загалу відомі імена солістів-бандуристів вокально-інструментального (А. Войтюк, М. Круть) й інструментального (В. Лисенко, Я. Джусь, Г. Матвіїв, І. Ткаленко) видів, однорідних колективів (тріо «Зоредана», «Краля», «Квітана», гурт «Шпилясті кобзарі» та ін.) і мішаних вокально-інструментальних («KoloYolo», «Troye Zillia», «Барви Львова», «Rieverland» та ін.) та інструментальних («B&B Project») гуртів. Лише протягом останнього десятиліття бандуристи записали чимало дисків, відзняли відеокліпи, узяли участь у різноманітних джазових, рокових фестивалях (організовано й власні заходи), пісенних шоу на ТБ, створили інтернет-сторінки, виклали здобутки в інформаційний простір, співпрацювали з відомими зірками шоу-бізнесу тощо. Водночас залишаються важливі питання (найгостріше стоїть проблема якісного визвучення бандури), без відповіді на які неможливо подальше напрацювання якісного контенту сучасної бандурної індустрії.

Як відомо, перші спроби виконавців-бандуристів підкорити естраду припадають на кінець 1960-х – 1970-ті роки та пов'язані з творчістю «батьків української естради» (О. Євтушенко) – вокально-інструментального ансамблю (далі – ВІА) «Кобза». ВІА «Кобза» був створений за ініціативою випускників Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського (нині – Національна музична академія імені П. І. Чайковського (НМАУ)) –

Інна Лісняк

бандуристів К. Новицького й В. Кушпета 1968 року й здобув неабияку популярність. Так, разом з відомою білоруською групою «Пісняри» та естрадною співачкою А. Пугачовою, учасники групи «Кобза» стали лауреатами Всесоюзного конкурсу артистів естради (Мінськ, 1971) і Всесоюзного конкурсу артистів радянської пісні (Москва, 1977).

На початках до складу колективу ввійшли три учасники – К. Новицький, В. Кушпет (електробандури) і Г. Гарбар (флейта, саксофон), які виконували виключно інструментальну музику. Для цього колективу створювали музику Ю. Касаткін («Прогулянка») і Я. Верещагін («Елегія»). Пізніше, коли ВІА поповнився новими виконавцями (В. Вітер (вокал), О. Ледньов (бас-гітара), Є. Коваленко (фортепіано, орган), М. Береговий (альт), А. Лютюк (ударні)), оригінальну музику для «Кобзи» почали писати композитори О. Зуєв («Лісова пісня», сл. А. Навроцького), Б. Янівський («Голубівна», сл. Б. Стельмаха) та інші. У жанрі обробки найбільш плідно працювали О. Зуєв («На Івана, на Купала», «Ой, при лужку, при лужку», «Діду мій, дударіку», за М. Леонтовичем тощо) та О. Ледньов («Ішов козак чистим полем», «У суботу молодив я» тощо). Прикметно, що саме для ВІА «Кобза» було створено першу в Україні джазову обробку народної пісні «Ніч яка місячна», яку здійснив Ю. Касаткін.

Новий струмінь у музику групи привніс композитор Г. Тарченко. Його твори, на кшталт «Поки не впав останній лист», написані в естрадному стилі й значно контрастували із загальним образно-художнім змістом та стилістикою творів ВІА. У репертуарі «Кобзи» були також і перекладення відомих українських радянських композиторів – І. Шамо («Впали дві зерниці», сл. В. Курінського), П. Майбороди (дума «Кров людська – не водиця», сл. М. Стельмаха) та інших.

Необхідно відзначити, що, завдяки виконавській творчості ВІА «Кобза», деякі українські композитори отримали світове визнання, а здійсненні ними обробки українських народних пісень здобули широку популярність як в Україні, так і далеко за її межами. Як зауважив О. Євтушенко, «важко повірити, але на той час [початок 1980-х рр. – І. Л.], вона [«Кобза». – І. Л.] мала хариз-

4.3. Нові елементи у творчості українських бандуристів початку ХХІ ст.

матичний статус живої легенди серед українців-канадійців»¹. За аналогом гурту почали створювати подібні колективи в діаспорі Канади, Великої Британії, Англії та Бразилії.

Варто додати, що перші електроакустичні бандури з ефектами електрогітари («бустера», «квакалки», «примочки») виготовив для ВІА майстер В. Зарубінський. Хоча перші електробандури не ввійшли у виконавську практику, проте цей факт засвідчив бажання бандуристів бути в авангарді тогочасних процесів і тенденцій української естради. Творчість ВІА «Кобза» спромоглася так підняти рейтинг бандури, що інструмент уже на той час міг конкурувати з електрогітарою. Недарма навіть виник такий слоган: «Пусть хиппи взбесятся от злости, не заглушит бандуру Кости!» (ідеться про бандуриста, учасника ВІА К. Новицького), а на Другому всесвітньому з'їзді хіпі перший диск-гігант ВІА «Кобза» посів другу позицію після диску «The Beatles» (!)².

На початку ХХ ст. виконавці-бандуристи стали повноправними учасниками популярного напрямку української музики. Водночас інтегрування бандуристів до відповідної сфери вимагає від виконавців по-іншому подавати продукт «своєї діяльності». Акустичний формат бандури, при виконанні, скажімо, музики в рокколективі або ж на якомусь вуличному фестивалі, стає на заваді до цієї мети.

Відтак існує кілька шляхів визвучення бандури. Зауважимо, що єдино обґрунтованої теорії якісного визвучення бандури наразі немає. Це пов'язано з тим, що для різних форм бандурного виконавства необхідно використовувати різну звукопідсилювальну апаратуру³. Так, при виконанні вокально-інструментальної музики, для голосу необхідно встановити окремий мікрофон, на бандуру – бажано два мікрофони (на баси й основний регістр) або ж скористатися п'єзозвукознімачем. Для підсилення голосу

¹ Євтушенко О. Легенди химерного краю [Українська рок-антологія]. Київ : Автограф, 2004. С. 63.

² Інтерв'ю з Костянтином Новицьким (від 15.03.2009, Київ) . *Приватний архів І. Лісняк*.

³ Ткаленко І. Визвучення бандури на концерті та у студії. URL : <https://www.facebook.com/ivan.tkalenko/videos/2424681954233317/>.

й інструмента потрібні різні способи звукознімання, а відтак, – різні мікрофони. На практиці відбувається зовсім інакше – бандуристам-співакам доводиться задовольнятися тим, що пропонують, найчастіше за все, це – один мікрофон. У такому разі виконавцю краще мати власну апаратуру, аби підготовча робота не була зіпсована неякісним визвученням.

Під час концертного виконання сольо-інструментальних творів або ж у складі різних акустичних колективів бандурист-конструктор електробандури І. Ткаленко радить застосовувати або мікрофон, або п'єзозвукознімач, проте, на його думку, кращий результат буде з якісним мікрофоном. І навпаки, у рокових або ж джазових гуртах необхідно використовувати виключно п'єзозвукознімачі, оскільки мікрофон ловить сигнали всіх інструментів, які наявні поряд⁴.

Варто додати, що гра та спів з мікрофоном має певні особливості. На жаль, на сьогодні в навчальному процесі не передбачені ознайомлення та практика гри бандуристів з мікрофоном. Хоча бандурне виконавство вже має нагальну потребу в цьому. Специфіка гри з мікрофоном полягає в тому, що прилад ловить усі дрібні нюанси, у тому числі й недоліки, які в акустичному форматі часто не помітні.

Нечуваний до теперішнього часу інформаційно-технологічний прорив допоміг бандуристам скористатися досвідом визвучення інших музичних інструментів і шляхом проб та помилок використати оптимальні варіанти на бандурі⁵. Застосування звукознімачів узгоджують звучання бандури з електронними й ударними інструментами. На електроакустичних бандурах грає більшість сучасних бандуристів популярного напрямку. Авторську систему визвучення бандури розробив бандурист І. Ткаленко, адже вона дозволила розширити технічні й худож-

⁴ Ткаленко І. Визвучення бандури на концерті та у студії. URL : <https://www.facebook.com/ivan.tkalenko/videos/2424681954233317/>

⁵ Завдяки високому рівню сучасних технологій стали можливими такі цікаві бандурні проекти, як онлайн виступ Всесвітньої капели бандуристів «На вічну пам'ять Великому Кобзарю» (2013) або ж створення М. Голобородьком онлайн діатонічної бандури (2018).

4.3. Нові елементи у творчості українських бандуристів початку XXI ст.

ні можливості інструмента й знайшла апробацію у творчості таких відомих бандуристів, як О. Гончаренко (гурт «KoloYolo»), М. Круть, О. Слободян та інші.

Однак використання звукопідсилювальної апаратури для отримання гарного визвучення бандури, у певних умовах, неможливе без узгодженої роботи зі звукорежисером. Зі слів О. Гончаренко, якісно визвучити бандуру – це завжди «стрес для звукорежисера»⁶. Усі розуміють, як має звучати скрипка, фортепіано, голос, однак ніхто не уявляє, як має звучати бандура. У цьому разі виконавець має подбати заздалегідь про саунд бандури, обговорити всі нюанси зі звукорежисером, обов'язково провести репетицію.

Справжній електробандурний бум, зумовлений попитом на використання бандури передусім у популярній музиці, вибухнув у 2018–2019 роках. У цьому напрямі найбільш концептуально працює, знову ж таки, І. Ткаленко⁷. Електробандура конструкції І. Ткаленка, над якою він працював понад 10 років, становить багатофункціональний, потужний інструмент, який за якістю звучання не поступається найкращим світовим зразкам музичної індустрії. Як приклад, під час туру Україною зі шведським піаністом і композитором Л. Мельником, бандура І. Ткаленка звучала рівноцінно з роялем «Steinway»⁸.

На замовлення бандуриста Д. Губ'яка, львівська фабрика «Трембіта» випустила експериментальну електроакустичну бандуру львівського типу, а чернігівський майстер О. Бешун виробив свій варіант електроакустичної бандури для Т. Столяра.

У напрямку поліпшення акустичних можливостей бандури в 1990-х роках працював Р. Гриньків. Використовуючи знання органології та сучасних комп'ютерних технологій, бандурист-конструктор упорядкував, розвинув та «оживив» (за висловом

⁶ Інтерв'ю з Олею Гончаренко (телефонна розмова від 23.02.2019). *Приватний архів І. Лісняка*.

⁷ Також І. Ткаленко розробляє пристрої та аксесуари для бандури – стійки та звукознімачі. Віднайшов оптимальні способи запису бандури, технологію виставлення мікрофону тощо.

⁸ Інтерв'ю з Іваном Ткаленком (телефонна розмова від 28.03.2019). *Приватний архів І. Лісняка*.

Інна Лісняк

Р. Гриньківа) бандуру конструктора І. Скляра з метою поліпшення її акустичних можливостей і подолання реєстрової нерівності. Цікавим видається той факт, що ще в 70-х роках минулого сторіччя майстер-конструктор І. Скляр передбачив подальший розвиток бандури в напрямі розробки її акустичних можливостей, про що, зокрема, дізнаємося з його книжки⁹.

Вплив поп-культури на творчість українських бандуристів яскраво виявляється у візуальній складовій. На думку В. Олендарьова, театральний аспект є характерною рисою сучасної пісенної естради. Відповідне вбрання співаків, їхня міміка та жестикуляція у комплексі створюють повноцінний художній образ¹⁰.

Сценічний імідж бандуристів пов'язаний з дизайнерським підходом виконавців до створення костюмів, у яких досить часто синтезуються елементи автентики й різноманітних сучасних стилів або ж спостерігається цілковита відмова від національної стилістики. Образи виконавиць-бандуристок, навіть в етностилі, – яскраво індивідуальні: зооморфні елементи у вбранні, зачісці та макіяжі бандуристки А. Войтюк (відео-кліп «Лісом»), стильні довгі, чорні, стримані сукні з яскравими бірюзовими кокошниками та багатим намистом того самого кольору гурту «Riverland», привабливі, з яскравими стилізованими віночками з великих штучних квітів або ж ягід калини, що в повній мірі відповідає назві – тріо «Квітана» тощо.

Неймовірно епатажні образи, віддалені від фольклору, належать М. Круть: величезні артвироби на голові у вигляді місяця, корони з пташиного пір'я тощо, доповненні яскравим «світлодіодним» макіяжем, подекуди екстравагантне вбрання О. Гончаренко, загадкове – Марії Коханої або ж різноманітні образи Т. Мазур, учасниці гурту «B&B Project» (від вечірніх розкішних суконь до рокстилістики), величезні накладні різнокольорові вії учасниць тріо «Зоредана».

⁹ Скляр І. Київсько-харківська бандура. Київ : Муз. Україна, 1971. 116 с.

¹⁰ Олендарьов В. До питання про театральність пісенної естради. *Українське музикознавство : науково-методичний збірник*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. Вип. 31. С. 103.

4.3. Нові елементи у творчості українських бандуристів початку XXI ст.

Варто зауважити, що здебільшого бандуристи-виконавці, враховуючи недешеві послуги дизайнерів та візажистів, покладаються на власні сили й смаки, самі працюють над дизайном свого сценічного образу. Важливо, що всі ці нібито «допоміжні» й другорядні деталі у сфері популярної індустрії набувають неабиякого значення, адже створюють цілісний образ виконавця і відіграють таку саму роль, що і якісне виконання та визвучення бандури.

Сценічний образ сучасного бандуриста у сфері поп-культури невід'ємно пов'язаний з використанням вертикальних стійок для утримання інструментів. Гра навісточки надає додаткових можливостей урізноманітнити та підкреслити індивідуальний стиль виконавця. Перші стійки для бандури було виготовлено на замовлення відомого черкаського тріо бандуристок «Вербена» ще наприкінці 1990-х років місцевим заводом металевих конструкцій. Майже в той самий час «законодавиці моди» почали експериментувати з фонограмами та поєднувати звучання «мінусівки» з бандурами¹¹.

Починаючи з 2010-х років, практику гри з вертикальними стійками опанувало чимало бандуристів з гуртів «B&B Project», «KRUT», «Troye Zillia», «Riverland» та інші; тріо «Зоредана», «Квітана», «Краля» та інші. Оскільки вертикальна стійка для інструмента забезпечила утримання бандури без додаткової фізичної опори музиканта, то виконавці почали вільно використовувати різні рухи руками, усім тілом, особливо під час танцювальної музики, більш виразною стала й міміка, жестикуляція особливо співаків-бандуристів.

Показовим у цьому контексті є виступи дуету «B&B Project». Більшість їхнього репертуару – це відомі кавер-хіти, драйвові й енергетично насиченні. Музиканти не лише грають на інструментах (бандура, баян), вони також встигають підстрибувати, підморгувати, підтанцьовувати, передаючи величезну хвилю експресії. Поміж численних прикладів також є спільний концертний виступ М. Круть з академічним Хмельницьким камерним оркестром обласної філармонії під диригуванням

¹¹ Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця XX – початку XXI століття : монографія. Київ, 2019. С. 168.

Інна Лісняк

Т. Мартиника. Завдячуючи вертикальній стійці для інструмента, бандуристка мала змогу створити невимушену атмосферу: плескала в ритм музики долонями, вільно пересувалася по сцені. Під час виконання лемківської пісні «Гамерицький край» бандуристка Г. Михалевич застосовує виразну жестикуляцію руками (широко їх розводить, прихиляє до серця, обіймає інструмент тощо), що передає душевний стан героїні пісні¹².

Використання вертикальних стійок для утримування бандури дозволило виконавцям значно урізноманітнити жестикуляцію руками: виявлено «диригентські» жести А. Войтюк, «розкриті руки» Н. Голуб, руки в боки О. Розколюдько, однак вони завжди підпорядковані ідейному задуму пісні. У таких випадках застосування бандуристами вертикальних стійок органічно доповнює образи виконавців. Спів у положенні навстоячки, що є природним для вокалістів і не зовсім звичним для бандуристів-співаків, має переваги над положенням навсидячки, зокрема відбувається повноцінна подача дихання, робота діафрагми. Проте й у цьому випадку бандуристам-виконавцям потрібні навички для прилаштування співогри в положенні стоячи. Ці та багато інших прийомів дозволяють бандуристам створювати невимушений образ у сфері популярної музики.

У сучасній бандурній сфері популярного напрямку також виразною є міміка виконавців-бандуристів. Наприклад, із заплющеними очима полюбують виконувати свої композиції М. Круть, а на усмішці, підморгуючи, – Т. Мазур. Більш стриманішою є жестикуляція та міміка, а інколи і її відсутність у виконавців бандуристів-інструменталістів: Я. Джуся, Г. Матвіїва, І. Ткаленка та інших.

Варто зауважити й на суто візуальному боці, що не пов'язаний з популярною музичною сферою, але також сприяє подачі більш органічного бандурного сегмента. Це – застосування різноманітних світлових ефектів і піротехніки. Щодо останнього аспекту, то він став уже фірмовим хітом гурту «Шпилясті кобзарі» (випуск піротехніки з грифа бандур та підсвічування світлодіодними

¹² Пісню «Гамерицький край» Г. Михалевич виконує під фонограму «мінус один» (ред.).

4.3. Нові елементи у творчості українських бандуристів початку ХХІ ст.

стрічками контуру бандури). Широко вживає світлові ефекти й гурт «Riverland», приміром, під час програми «Етновимір».

Процес інтеграції бандуристів до популярної музики спричинений кількома факторами: свідоме бажання бандуристів подолати стереотипні уявлення в суспільстві про бандуру лише як про фольклорний та академічний інструмент і загальний процес культурного простору, його комерціалізація. Суб'єктивні (зокрема необхідність вижити в умовах зміни статусу пересічного академічного музиканта в соціумі або заробітчанство) й об'єктивні (всепроникні дифузні процеси в постмодерному культурному світі) фактори зумовили дедалі активнішу апробацію академічними бандуристами популярної культури. Поміж тих бандуристів-солістів, хто активно поєднує нетрадиційні напрями професійної музичної культури, – Р. Гриньків, В. Лисенко, Г. Матвіїв, Т. Столяр, Т. Яницький та інші. У такому річищі цікавими творчими рішеннями відомі дует «Елегія струн» (м. Тернопіль), тріо «Зоредана» (м. Харків), «Краля» і «Квітана» (обидва – м. Київ), гурти «Барви Львова» (м. Львів), «Rieverland» (м. Дніпро), «Nova Capella» (м. Київ) та інші.

Проникнення бандури в нове для неї середовище, переважно молодіжної культури, пов'язане з іншим реципієнтом, а відтак, – відходом від елітарної парадигми творчості. Звідси – новації самого інструмента, зміни в репертуарі, візуально-сценічні аспекти бандурного виконавства, про що вже було вказано, місця виконання («квартирники», паб-клуби, стадіони, вуличні майданчики й таке інше). Часто єдиним зв'язком таких «бандурних» явищ з академічною культурою залишаються лише глибинно властиві їм фахові риси. У виконанні музичного твору музикантом вони дозволяють майже безпомилково розпізнати в такому музикантові фахівця.

Окрім суто зовнішньої, сценічної «атрибутики», наближеної до театрального мистецтва, найбільшу цікавість становить аналіз їх поетично-музичного тексту, інтерпретація загальновідомих світових хітів. Варто відзначити, що в популярній сфері виконавці-бандуристи здебільшого пов'язують свою творчість із джазом, поп-, рок-музикою. Водночас саме в зазначеному кон-

Інна Лісняк

тексті низка бандурних явищ має свої особливості. Так, на відмінну від популярної музичної культури, найчастіше позначеної розважальною домінантою (хоча, безумовно, це стосується далеко не всіх явищ цієї сфери), виконавська творчість бандуристів інколи містить глибший сенс, спонукає слухача до більш глибокого осмислення музичних композицій, їх поетичної сторони, якщо йдеться про вокально-інструментальну бандурну музику. Відтак присутність бандуристів у сфері популярної культури додає їй національно-забарвлених елементів, стає стимулом для свідомої роботи музикантів над національно-орієнтованим репертуаром, популяризацією його поміж широких кіл суспільства.

Це стосується не лише вокально-інструментальної бандурної музики, а й інструментальної. У цьому ключі показовими є численні інтерпретації бандуристів світового шедевру М. Леонтовича – «Щедрика». Як приклад, – твір «Щедрик Міх» бандуриста-композитора Я. Джуся, де композиції інтонації «Щедрика» поєднані з електронною, клубною музикою. У ритмічне «полотно» твору, властиве танцювальній музиці, обережно «вплітається» інтонація «Щедрика». Спочатку – це окремі поспівки, які зазнають невпинного руху в річищі синкопованих ритмів, акордових структур, і лише наприкінці твору, з «мерехтливими» підголосками, проводиться тема «Щедрика». Стилистично твір продовжує лінію, започатковану Р. Гриньківим щодо синтезування фольклору та інших стилів.

Абсолютно інше прочитання «Щедрика» належить І. Ткаленку. В авторській композиції «DGP» бандурист використав інтонацію «Щедрика», яка трансформується в гард-рокове звучання в басовій партії електробандури. У цьому творі бандурист-новатор послуговувався технікою *Live Looping*, що відкриває великі можливості перед сучасним музикантом. Виконавець-композитор, користуючись відповідним технічним забезпеченням, за допомогою записаних мелодичних фрагментів, послідовно накладає на них інструментальну партію.

Своє аранжування «Щедрика» запропонував гурт «B&B Project», а цікаві інтерпретації вокально-інструментальної

4.3. Нові елементи у творчості українських бандуристів початку XXI ст.

версії здійснили гурти «KRUT», «Troye Zillia» та багато інших бандуристів.

Для бандуристів популярної сфери поетичний текст займає важливе місце. Зокрема, про це свідчать авторські композиції відомої *soul*-бандуристки М. Круть¹³. Вона має в репертуарі й твори на слова репресованих поетів. Наприклад, пісня «Я дивлюсь в твої перелякані очі» на слова В. Симоненка. У ній важливе місце посідає вокальна партія, яка розкриває семантику слова. Мелодію побудовано на чотирьох поступово висхідних і низхідних звуках у низькому регістрі. Незначні ритмічні зміни цілком підпорядковані поетичним рядкам місткого Симоненкового слова, а переривання коротких інтонацій паузами створюють бурмотіння, ефект розгубленості. Психологічний стан самотності навіює і ладогармонічна структура інструментальної партії: мінорний лад, збільшені акорди, а також «порожні» квінти, «загострені» секунди. Типовою гармонічною основою композицій бандуристки є тонічний акорд із використанням VII щабля, що загалом властиво джазу¹⁴.

Авторські вокально-інструментальні твори М. Круть (деякі з них увійшли до збірок «Альтернатива» (2017) і «Зіграй мені щось на бандурі» (2019)¹⁵) відзначаються особливою увагою бандуристки-композиторки до розкриття поетичного слова, використання всієї палітри вокальних засобів для відтворення глибокоемоційного вербального ряду («Дош пройде», «Ти краще, що було у мене у житті», аранжування «Спи собі сама» на слова й музику А. Підлужного з репертуару «Скрябіна», джазові обробки українських народних пісень для капели бандуристів: «Висока верба», «Ой ходить сон» тощо). Нещодавно бандуристка презентувала третій альбом «Albino» (2019).

¹³ М. Круть – учасниця багатьох рокових, джазових фестивалів, шоу-програм [«Х-фактор» (2017), «Голос країни» (2019)].

¹⁴ Виконавиця видала нотну збірку «Альтернатива» (2017, друга редакція – 2018).

¹⁵ Твори розраховано на студентів середньої спеціальної ланки, друга редакція збірки вийшла 2019 року.

Філософічна ідея наявна й у творчості гурту «KoloYolo», у складі якого – бандура, вокал (Оля Гончаренко), гітара (Коля Гончаренко) й ударні інструменти (Ярослав Рудницький). Склад гурту, як і багатьох інших сучасних колективів, нерідко змінювався, а також доповнювався різними інструментами й учасниками. Проте головне зерно «KoloYolo» – створення атмосфери – залишається «лейтмотивом» життєтворчості подружжя Гончаренків. Характерним для їхнього виконання є створення певного рефлексивного психологічного стану. Цікаво, що у вокально-інструментальних авторських композиціях бандуристка використовує й художньо переосмислює традицію індійської школи проспівування ритму – коннокол¹⁶. Синтез вокальних імпровізацій, вокалізів з конноколом ніби імітує ще один музичний інструмент, створює ефект гри на духовому інструменті (прикладом можуть слугувати композиції «Грека», «Георгія», «Sou Jong» та ін.)

У своїй творчості виконавці орієнтуються передусім на фолк-джаз, але в їхній музиці наявні й елементи *World music*, ф'южн, електронної музики. У 2018 році музиканти записали студійний альбом різнопланових композицій. Гурт «KoloYolo» є учасником численних джазових й етно-фестивалів¹⁷.

Любовна лірика («Я чекаю тебе») і пісні соціального спрямування («Продовжуй йти», «Останемося собою» та ін.) з виразним вокалом та глибоким змістом (слова й музика належать бандуристці Н. Чечурі) становлять репертуар гурту «Небо» (2011–2015). До колективу ввійшли Н. Чечура (бандура) і О. Таран (гітара). На пісню «Несхожа історія» було відзнято кліп. Надалі гурт продовжив своє існування під назвою «Chechura project», згодом – «Chechura» (від прізвища бандуристки).

¹⁶ Цікаво, що композиції з використанням елементів коннокола в репертуарі «KoloYolo» з'явилися набагато раніше, ніж бандуристка дізналася про існування самої традиції індійського співу.

¹⁷ Джазова музика також є домінантою репертуару квінтету Національного академічного оркестру народних інструментів України (далі – НАОНІ), у якому на електробандури грає Т. Столяр.

4.3. Нові елементи у творчості українських бандуристів початку XXI ст.

Популяризація національної тематики, її розкриття з несподіваних сторін через синтезування різних інструментів, стилів та жанрів українського фольклору є виразною сторінкою у творчості сучасних бандуристів. У цьому контексті своїми здобутками та цікавими знахідками вирізняється етно-гурт «Troye Zillia». Фронтвумен гурту бандуристка А. Войтюк експериментує з різноманітними перкусіями, клавішними та іншими інструментами. Основний акцент музикантів зроблено на відтворенні українських народних пісень, поміж яких чимало й лемківських, у сучасних молодіжних стилях: електропоп, джаз, інді («Ніч яка місячна», «Ти до мене не ходи» та ін.). 2017 року з друку вийшла нотна збірка бандуристки «Bandura Girl», до якої ввійшли аранжування українських народних пісень, зокрема й лемківських, а також авторські композиції мисткині на народні теми¹⁸. Гурт випустив низку альбомів: «In Ukrainian» (2014), «Paradise Birds» (2017), «Flora & Fauna» (2018), нещодавно світ побачив четвертий студійний альбом гурту під назвою «ENDORPHINY» (2019); відзняв чимало кліпів. Музиканти мають своїх поціновувачів та є популярними як в Україні, так і далеко поза її межами.

В аналогічному напрямі працює молодий, однак перспективний гурт «Riverland», який розпочав творчу діяльність як філармонійний секстет Дніпропетровської філармонії ім. Б. Когана. Згодом склад виконавців значно урізноманітнівся іншими інструментами: до гурту додали ритм-секцію, бас-гітару, віолончель, увели солістів. У теперішньому складі – чотири бандуристи (Г. Михалевич, Н. Хмель, А. Черкасова, Н. Лягуша), ударні (А. Лишак), бас-гітара (Л. Рожанський), віолончель (Я. Приходько), сопілка / вокал (О. Бутенко), вокал (О. Завгородня, Т. Окіпна).

До репертуару гурту здебільшого введено сучасні обробки українських народних пісень, танків у різноманітних стилях (фолк-рок, рок-н-ролл, твіст, свінг), популярну музику, світові хіти (кавер-версії рок-гуртів «Scorpions», «Nightwish», «Тінь сонця»). На початках аранжування для колективу здійснювала відома бандуристка С. Овчарова, а останнім часом майже всі

¹⁸ Войтюк А. BANDURAGIRL. Нотна збірка для бандуристів. Львів, 2017.

Інна Лісняк

твори аранжує учасниця гурту – Г. Михалевич. Гурт «Riverland» грає акустичні й електроакустичні концерти, вони створили та презентували у стінах дніпровської філармонії дві програми – «Інший погляд. UA» (2018) і «Етно вимір» (2018). Бандуристи здебільшого використовують академічний вокал, а запрошені солісти – народний, що значно урізноманітнює їхні виступи. Водночас виконавиці опанували й естрадний вокал, звертаючись до нього залежно від стилістики й образного змісту твору. Такий підхід – поєднання академічного й естрадного вокалу, своєрідний виконавський універсализм – є ознакою сучасної популярної музики¹⁹.

Гурт брав участь у низці фестивалів: «Тарас Бульба» (Дубно, 2017), «Green City» (Зеленодольск, 2017), «DniproRock fest» (Дніпро, 2017), «Віртуози фолку» (Київ, 2017), «Lviv Bandur fest» (2018), а також у благодійних концертах на підтримку важкохворих дітей.

Проте, сучасних бандуристів у сфері популярної музики цікавлять не лише музично-поетична глибина текстів. З більш розважальною музикою працює гурт «Шпильасті кобзарі», що був організований Я. Джусем у 2010 році. До складу колективу увійшли шість виконавців, які є випускниками Стрітівського кобзарського коледжу: В. Вікарчук, Ю. Миронець, Д. Носко, С. Потієнко, Я. Великий та, власне, Я. Джусь. Провідною ідеєю творчості бандуристів, як утім, і всіх бандуристів популярної сфери, є популяризація інструмента поміж молоді та широкого глядацького загалу, ламання стереотипів про архаїчність бандури. У репертуарі бандуристів переважають кавер-версії відомих «хітів», авторські композиції, аранжування народних пісень у різних стилях – поп-музики, джазу, жанрового різновиду нью-ейдж тощо. Самі ж учасники колективу визначають свій стиль як «музичний шарж». Найбільшою «родзинкою» гурту є поєднання світових хітів і української пісні. Важливим для цих музикантів є сценічний аспект їхнього мистецтва: кожний виступ

¹⁹ Горобець В. П. Проблемні аспекти вокального виконавства в естрадній та академічній манері. *Молодий вчений*. 2018. № 2. С. 501–504.

4.3. Нові елементи у творчості українських бандуристів початку XXI ст.

колективу – ретельно продумана шоу-програма. Показовими в цьому аспекті й такі українські народні пісні, як «Ой служив я в пана», «Поїхала баба в ліс» та інші. Особливого відтінку набули україномовні версії загальносвітових різдвяних хітів «Silent Night» і «Jingle Bells», на які було відзнято кліпи.

Ще одним яскравим прикладом бандурної творчості в площині популярної культури є виконавство вищезгаданого гурту «B&B Project». Інструментальний дует академічних музикантів, випускників НМАУ – Т. Мазур (бандура) і С. Шамрая (баян), збирає мільйонні перегляди на YouTube каналі у світової глядацької аудиторії. Окрім інтерпретацій відомих на весь світ хітів, саундтреків до кінофільмів, у репертуарі гурту є твори класичної спадщини, українська музика та авторські композиції. Утім, левову частку репертуару музикантів становлять кавер-версії на композиції *Nirvana*, *Adele*, *Metallica* тощо, власне завдяки їх інтерпретаціям дует набув популярності далеко за межами України. У своїй творчості виконавці навмисно не використовують вокал. Саме інструментальна музика, на думку музикантів, спроможна найбільш максимально розкрити можливості народних інструментів – баяна й бандури. Ще одним важливим моментом інструментального гурту є орієнтація на «світову аудиторію», для якої музика звуків у її «чистому» вигляді – більш зрозуміла, ніж українські вокально-інструментальні твори. Окрім баяна й бандури, до гурту епізодично вводять й інші музичні інструменти (контрабас, ударні)²⁰.

Окрема сторінка сучасної бандурної творчості – джаз. Його інструментальна «іпостась» є вишуканою, наближеною до елітарної музики. Потужний джазовий струмінь бандурного виконавства вибухнув одночасно з творчою діяльністю Романа Гриньківа, його проєктів із джазменами (приміром, співпраця з колективом «Джаз імпресіоністи»: В. Сорочинський (контрабас), О. Даров (ударні), А. Костандян (дудук, перкусія, вокал), А. Алексаньян (фортепіано, родес-піано, синтезатор), і композитором-

²⁰ Серед сучасних українських кавер-гуртів подібного складу – «Eleven 11 MUSIC Project», «Double Blast» та інші.

Інна Лісняк

піаністом І. Тараненком. Характерною ознакою авторських творів Р. Гриньківа є колоритність музичної мови, пов'язана із синтезуванням елементів народної та джазової музики. Зокрема, бандурист виявив деякі точки дотику між гуцульським і блюзовими ладами та плідно користується цим у своїх творах.

Творча діяльність бандуриста у сфері сучасної музики, безсумнівно, відкрила відповідну нову якість бандурного виконавства та сприяла зацікавленню інструментом передусім молодим поколінням. Власне творчість Р. Гриньківа є тим рубіконом, з якого на початку 2000-х років відбувся злам академічної традиції в бік поп-музики. Композиторські пошуки Р. Гриньківа знайшли своє продовження у творчості бандуристів молодшого покоління: Я. Джуся, Г. Матвіїва, Т. Старенкова, І. Ткаленка, Л. Шевчука та інших бандуристів-композиторів.

У контексті сучасної джазової практики неможливо не помітити творчість Г. Матвіїва. Бандурист визначає свій стиль як сплав різних напрямів – джазу, імпресіонізму, блюзу та *New Age*. Цікаво, що музика Г. Матвіїва органічно звучить як у концертному залі, так і музичному клубі або ж на квартирнику. З одного боку, це пов'язано з легкістю її слухового сприймання, а з другого, – технологічною складністю в опануванні. Один з найпоказовіших творів Г. Матвіїва в цьому аспекті – «Wild West Jazz»²¹. Сприймається легко, а грати – складно. Композиція має щільну насичену фактуру, складні ритми, часті альтеровані акорди зі зміною позиції рук у швидкому темпі. У творі композитор уперше застосував ритм-секцію, тобто ліва рука одночасно грає на басах і відбиває ритм кісткою великого пальця по грифу бандури в досить швидкому темпі. Цей прийом є «бандурним» переосмисленням характерного для рок-гуртів викладу музичного матеріалу, де ударна установка відбиває ритм, а електрогітара на цьому тлі грає певну секцію. Отже, бандурист об'єднав функції двох виконавців рок-гурту в партії (лівої руки) одного бандуриста-соліста (!). Відповідно окреслений прийом отримав назву «ритм-секція».

²¹ На основі композиції «Wild West Jazz» уперше відзнято кліп для бандури соло, який посів перше місце на фестивалі «Кіно під зірками» в категорії «Музичні кліпи» (реж. А. Урсу; Кривий Ріг, 2011).

4.3. Нові елементи у творчості українських бандуристів початку XXI ст.

Г. Матвіїв розпочав свій творчий шлях з джазових імпровізацій на народні теми – «Взяв би я бандуру»²², «Розпрягайте, хлопці, коней», «По дорозі жук, жук». Усі композиції отримали абсолютно нове «прочитання», найнесподіваніше мовно-стильове забарвлення. Бандурист веде активну творчу діяльність, зокрема, випустив чотири альбоми: «Exit» (2007), «On The Edge» (2009), «New View» (2011) та «The String Theory» (2017)²³.

Представники сучасної бандурної творчості реалізують себе й у рок-музиці. Ще наприкінці 1990-х років бандуристи почали випробовувати можливості інструмента в рок-музиці. Так, бандуристка О. Цеацура була учасницею фестивалю «Червона рута» (1995), де у фіналі виконала авторську сюїту для бандури, гітари, бас-гітари та клавішних у стилі гард-кор (!). Протягом 1997–2004 років І. Ткаленко був учасником інструментального проєкту гурту «Гроно», у якому виконував на бандурі прогресів-рок.

У 2005 році до складу гурту «Тінь сонця» (створений 1999 р. С. та О. Василюками) увійшов бандурист І. Лузан, згодом його змінив О. Слободян. Нещодавно до колективу приєднався бандурист В. Ваколюк. Стильове спрямування гурту визначено як «волелюбним folk-metal'ом», так і «козацьким роком»: у ньому енергійну музику поєднано з елементами народних пісень. У репертуарі гурту – різнохарактерні твори, тематика яких охоплює хронологічний діапазон від дохристиянських часів до доби Козаччини, включає ліричні («Перша квітка», «По вранішній росі», сл. й муз. О. Василюка), танцювальні («Тінь сонця», сл. й муз. І. Лузана; «Коли на серці сумно», сл. й муз. С. Василюка) та інші композиції. Одним з найцікавіших творів у виконанні гурту є «Місяцю мій» (сл. й муз. С. Василюка), де на сріблястий, чистий звук бандури у верхньому регістрі накладаються тембри електронних інструментів, створюючи неповторний колорит. Ця

²² Твір став справжньою окрасою другої нотної збірки авторських творів для бандури соло Г. Матвієва (1-ша – 2013 р.; 2-га – 2014 р.).

²³ До останнього альбому увійшли кавер-версії відомих композицій. Усі інструментальні партії (перкусія, бас, акомпанемент, мелодія, усі підголоски) бандурист виконав двома способами: граючи мелодію й акомпанемент та шляхом студійного накладання.

Інна Лісняк

композиція стала основою для кліпу. 2017 року гурт випустив кліп «Закохані вогні», що продовжує обрану музикантами лінію: поєднання року, важкого року з елементами фолку.

Інтерес до фольклору та його синтез із рок-музикою простежуємо і у творчості харківського гурту «BAndurbaND» (2005–2016). Окрім того, у творчості гурту синтезовано різні течії сучасної музики, зокрема роко-хопо-фанко-фолк з елементами рок-н-ролу, рейву, регі та етніки. До складу гурту ввійшло шість музикантів: Мельник Молодший (бандура, сопілка, бек-вокал), Є. Кривеженко (баян, спів), М. Єсичко (ударні), С. Баранцев (бас-гітара), П. Савельєв (гітара, спів), Ю. Чеботарьов (спів). Ідея гурту полягає в «осучасненні» та популяризації фольклору. У репертуарі музикантів – авторські інтерпретації відомих українських народних пісень, зокрема «Розпрягайте, хлопці, коней», «Ой, Морозе, Морозенко», а на пісню «Місяць на небі» було відзнято кліп ²⁴.

Менш чисельно представлено творчість бандуристів-виконавців у сфері авторської пісні. У цьому напрямі показовою є діяльність дипломанта фестивалю «Червона рута» (1997) В. Лютого (Живосил Лютич). Час від часу В. Лютий виступає в дуеті з бандуристом В. Пашиком, творчість якого також дотична до авторської пісні.

Сучасні бандуристи-виконавці у своїй творчості звертаються й до електромузики. У цьому напрямі показові експерименти І. Ткаленка. Найцікавішими з погляду новаторства є композиції, у яких бандурист працює над розробкою ансамблево-оркестрових можливостей інструмента. Першопроходець у цьому руслі творить абсолютно іншу сферу експериментальної бандурної музики – електронно-академічну, що безпосередньо пов'язана з комп'ютерними технологіями. Стилистично у творах І. Ткаленка відчутний вплив різних напрямів: фольку, неокласицизму, ф'южн, джазу, гард-року та техномузики, що часто міксуються в одній композиції. Однак найбільшу увагу приділено розроб-

²⁴ Серед окремих виконавців бандуристів і творчих гуртів, які випробовують свої сили в рок-музиці, – гурт «ЗАТ», дует бандуристок «СтоДвадцятьЧотири», О. Слободян та його проект «Rock Bandurist», В. Пашик та інші.

4.3. Нові елементи у творчості українських бандуристів початку XXI ст.

ці звукових ефектів, основне завдання яких полягає у втіленні художніх задумів. Здебільшого бандурист виконує свою партію на електроінструменті, але є твори, які можна зіграти й на акустичній бандурі²⁵.

І. Ткаленко вперше адаптував для бандури низку сучасних технік та активно застосовує їх у авторських композиціях, як-то слайдова техніка, просторова обробка сигналу, *Live Looping*, використання міді-технологій тощо. Адаптація цих технік на бандурі стала можливою завдяки використанню нових комп'ютерних програм. У такому поєднанні (комп'ютер – бандура) комп'ютер постає як музичний інструмент.

Абсолютно нове, незвичне, проте досить перспективне звучання бандури пов'язане зі зверненням бандуриста до стилю ембієнт²⁶. Це принципово інший підхід до звуковидобування на бандурі та створення образного стану за допомогою лупів (зацикленних фрагментів мелодичних оборотів), як-от у композиції «Christmas fantasy». Часто під час виконання ембієнтових творів музикант грає за завчасно продуманою формою, яка, тим не менш, містить вільну імпровізацію. Медитативні ембієнт-сети І. Ткаленка можуть тривати від 12 до 35 хв.

У такому форматі, залучаючи техніку *Live Looping*, свою першу композицію «Човен» створила М. Круть. Неможливо оминути й експерименти поєднання акустичних тембрів народних інструментів, у тому числі й бандури, з електронною музикою електро-фолк гурту «ОНУКА». Першим бандуристом, який грав у групі й знявся в кліпі «Look» (2013), був Т. Столяр. Згодом його замінив Є. Йовенко. Феєричним вибухом був виступ гурту «ОНУКА» і НАОНІ у фіналі «Євробачення – 2017» з композицією «Vidlik». Глибоко філософські концепції, розкриті в композиціях гурту, органічно доповнені тембрами народних інструментів.

Насамкінець варто додати, що бандуристи активно співпрацюють з музикантами популярної культури. Відомі спільні проекти бандуриста Р. Гриньківа з такими зірками українсько-

²⁵ Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця XX – початку XXI століття. С. 134–135.

²⁶ Популярний напрям електронної музики.

Інна Лісняк

го шоу-бізнесу, як Руслана, Олег Скрипка, Ілларія, Джамала та інші. Цікаві творчі тандеми утворилися в результаті співпраці бандуристів В. Лисенка й І. Ткаленка зі співачкою А. Матвієнко, Я. Джуся – з рок-гуртом «Веремія», гуртами «Тартак», ТНМК, солістами YARMAK, Катею Chilli, А. Рудницькою та іншими, М. Круть – з Віктором Павліком. Окрім того, надзвичайно важливою і необхідною платформою для виявлення нових виконавців-солістів, колективів у сфері популярної музики є проведення фестивалів і конкурсів: конкурс-рейтинг «Сучасне бандурне мистецтво» (2011), «Велике бандурне шоу» (Одеса, 2016), «Пісня серця» (Київ, 2017), фестиваль сучасної бандури «Lviv Bandur Fest» (Львів, 2017, 2018, 2019), «Bandura music days» (Київ, 2018, 2019), Всеукраїнський фестиваль сучасного молодіжного мистецтва «Кобзареві джерела» (Київ, 2019)²⁷.

Творчість сучасних українських бандуристів – різноманітна й оригінальна. Її представлено різними стильовими напрямками із численними синтезами, яскравими індивідуальними образами й репертуаром. Вона є невід'ємною складовою української популярної культури, сформованою як українським контентом, так і загальносвітовими тенденціями музичного простору сьогодення.

²⁷ Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця XX – початку XXI століття. С. 179–182.

Розділ 5.
МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР УКРАЇНИ
ТА ТРАДИЦІЙНЕ ВИКОНАВСТВО
В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Анатолій Іваницький

5.1. ІСТОРИЧНА СУТНІСТЬ І ТРАНСФОРМАЦІЇ ОБРЯДОВОГО ФОЛЬКЛОРУ

Обрядовий фольклор – явище не тільки давнє (поринає в неоліт), але й різноманітне за вживаним матеріалом та засобами художнього впливу. Обрядовий фольклор, середньовічний карнавал та інші масові розваги – відомі форми відтворення життя та уявлень про нього. Вони перебувають, за висловом М. Бахтіна, «на межі мистецтва та самого життя. По-суті, це – саме життя, але оформлене особливим ігровим чином»¹. Ще 1896 року, задовго до М. Бахтіна, Микола Лисенко в листі до Філарета Колеси зазначав буквально те ж саме: «Фольклор – це саме життя!»². Слушність такої думки в тому, що в ній заперечується одномірність ставлення до фольклору виключно як *виду мистецтва*. У наведеній трохи вище цитаті з М. Бахтіна йдеться однак не тільки про карнавал та фольклор *як життя*, але й наголошено, що це життя, оформлене особливим *ігровим чином*.

Оригінальний мислитель ХХ ст. Йоган Гейзинґа пішов набагато далі: він запропонував будь-який різновид людської діяльності аж «до граничних меж нашого пізнання» розглядати як *гру*. Він не без гумору стверджував: «Гра давніша за культуру, бо поняття культури, як би вичерпно його не визначали, у будь-якому випадкові має на увазі людське суспільство, але тварини зовсім не чекали на появу людини, аби вона навчила їх грі. Так, можна з певністю заявити, що людська цивілізація не додала ніякої іс-

¹ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва, 1965. С. 9.

² Лисенко М. В. Листи / упоряд., приміт. та комент. О. Лисенка. Київ, 1964. С. 275.

5.1. Історична сутність і трансформації обрядового фольклору

тотної ознаки до загального розуміння гри. Тварини граються так само, як люди»³.

Отже, фольклор, насамперед обрядовий, слід розуміти як прояв комплексності, де поєднується життя, побут, гра з її умовностями, а також присутні, безумовно, й мистецькі складові. Роль цих останніх насамперед проявляється у вигляді *формотворчих функцій*. Завдяки їм гра набуває *системності* та *рольового* розпису. І цим гра людська принципово відрізняється від гри тварин. Зокрема, В. Гусев писав, що «фольклор є одночасно мистецтвом і не-мистецтвом; пізнавальна, естетична та побутова функції утворюють в ньому одне неподільне ціле, але ця єдність укладена в образно-художню форму»⁴.

Сутність і систематизацію явищ, які наука відносить до сфери мистецтва, опрацьовано Іммануїлом Кантом. Тому джерела пізнавального ставлення філософів та митців ХХ ст. до різних проявів гри містяться в праці І. Канта «Критика здатності судження», основоположній для становлення європейської естетичної думки.

І. Кант обмежився розглядом двох понять: *прекрасного* та *величного* (піднесеного)⁵. Інші численні автори (серед них вище згадані М. Бахтін та В. Гусев) розширили перелік естетичних категорій, насамперед опрацьовували поняття *комічного*, якого І. Кант торкався лише побіжно, а трагічне взагалі лишив поза увагою⁶.

³ Хейзинга Йохан [Johan Huizinga]. Homo ludens. В тени завтрашнього дня. Москва, 1992. С. 7, 9–10.

⁴ Гусев В. Е. Эстетика фольклора. Ленинград, 1967. С. 78–79.

⁵ У російському перекладі «Критики здатності судження» (Москва, 1994) використовуються терміни *прекрасне* (у Канта визначене, як предмет «всебічної приязні, вільної від усякого інтересу», с. 79), та *величне* (у Канта в російському перекладі «то, что абсолютно велико», тобто, українською мовою «абсолютно велике», с. 117; «Російсько-український словник» (Київ, 2006, с. 113) подає «величественное» як *піднесене, величне*). Тому використовуємо ці два слова як ідентичні терміни.

⁶ Тому що «Канта цікавить не так естетика як така, скільки її опосередковуюча роль...» між двома іншими його основними «критиками» – чистого розуму та практичного розуму, зазначає А. Гулига (Гулыга А. Эстетика Канта. Кант И. Критика способности суждения. Москва : Искусство, 1994. С. 22).

Анатолій Іваницький

Продуктивність такого погляду на естетичні категорії видається особливо слушною, коли дослідник торкається фольклору (або ще глибше – первісного мистецтва).

Перше, що тут слід зауважити, – естетика в цілому та її поняттєвий апарат опрацьовані на зразках та психології авторської творчості, передусім європейської. Тому некритичне докладання визначень прекрасного, величного, комічного, трагічного, героїчного та ін. до фольклору свідчить про недостатню орієнтацію (особливо філологів-фольклористів) в історії естетичної думки та книжне ставлення до усної творчості⁷.

І друге: селянська традиційна психологія не має однозначних у творчості та побуті понять величного–трагічного, прекрасно–комічного тощо. Ми не знайдемо у фольклорі жодного виду творчості, де в якихось проявах (регіональних, жанрових тощо) не сусідили б елементи комічного й трагічного, піднесеного й скабресного. І в голосіннях, і в думках присутні не тільки зразки високого, в однім і тім же творі можуть сусідити серйозність і гумор. А коли узяти до уваги ще й виконання і настрої слухачів та виконавців, сакральне й профанне можуть виникати й змінюватися *раптово*. Той чи інший *настрій* впливає на створення пісні.

Цей екскурс в естетику фольклору мав два завдання: вказати на *відносність* уявлень сучасного міського жителя, коли він береться судити про фольклор. І друге: щойно сказане насамперед торкається *обрядової творчості*. Якщо в ліриці, особливо пізній, простежуються натяки на зближення з авторською писемною творчістю, то обрядовий традиційний фольклор (залишаємо осторонь апокрифи й новітні переспіви) і далі зберігає як ознаки синкретизму, так і «дитячу» безпосередність в слезах і радості.

Свідомо чи несвідомо (мабуть, це інтуїція генія) Іммануїл Кант для розбудови фундаменту естетики і спинився на двох категоріях – прекрасного й піднесеного. У його викладі прекрасне звернене до *знання*, а піднесене – до *моралі*. На цих підставах

⁷ У різних працях я неодноразово торкався тих чи інших проблем естетики фольклору. Для прикладу див. предметно-тематичний покажчик у праці: Іваницький А. І. Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики. Вінниця, 2009. С. 66–89 та ін.

5.1. Історична сутність і трансформації обрядового фольклору

І. Кант здійснив визначення *прекрасних мистецтв*⁸. При цьому він брав до уваги не тільки поняття, але й відчуття. «Цей спосіб вираження полягає в слові, жесті й тоні (артикуляції, жестикуляції й модуляції). Лише у поєднанні цих трьох видів той, хто говорить, можна цілковито виразити те, що він хоче повідомити»⁹. У зв'язку з цим є, за Кантом, лише три види прекрасних мистецтв: *словесне, зображальне та мистецтво гри відчуттів*.

До словесних мистецтв належать *красномовство та поезія*. Стосовно фольклору – це слово. Зображальне мистецтво (у наближенні до фольклору) є поєднанням *пластики та живопису*, – те, що насамперед сприймається зором. Мистецтво *гри відчуттів* поділяється на *музику та мистецтво колориту* (що Кант відносить до зору). Щодо музики, то вона виявляється *прекрасним мистецтвом* через посередництво слуху.

Отже, в обрядовому фольклорі стверджено знайдену ще в палеоліті ту досконалу триєдність, про яку писав Кант: слово, музика та дія (рух і танець). І в первісному мистецтві, й у фольклорі ця триєдність існувала неподільно – у вигляді *синкретизму*.

Обрядова творчість складається з трьох основних відгалужень: музики, словесного мистецтва та предметних і дієвих (етнографічних) явищ. Кожне з цих відгалужень своєю чергою має власний поділ. Музика поділяється на пісенну та інструментальну. Словесне мистецтво уособлює ставлення людини до предметного світу і відображує основні сторони життя селянина: землеробство, сонячний календар та родинний побут. Пісенна музика функціонує у єдності зі словом. Явища, які зараховано до етнографічних (звички, етика, обставини виконання, атрибутика, одяг тощо), для фольклористики не є предметом вивчення (їх досліджує окрема наукова дисципліна – етнологія), ці явища переважно слід брати до уваги при розгляді музичних та поетичних складників традиції з урахуванням *комплексного стану* народного буття.

Розгляд словесно-музичного пісенного мистецтва подано у двох головних його відгалуженнях: *календарного та родинно-побутового фольклору*.

⁸ Кант І. Критика способности суждения... С. 194 і далі.

⁹ Там само. С. 194.

В обрядовому фольклорі індоєвропейських народів, особливо в українців та білорусів, збережено численні рештки неолітичних вірувань і традицій. З початком землеробства¹⁰ постала річна *календарна обрядовість*. Вона мала магічно-сакральне призначення: наворожити прихильність космічних сил, забезпечити добробут людей. Це не випадково: у первісному суспільстві магічні обрядодіїства обіймали не менше половини активного добового часу.

Річний землеробський цикл постав і розпочинався з ритуалів *зимового сонцестояння*. Пісні та обряди були покликані сприяти родючості у землеробстві та приплоду в скотарстві. Зимове сонцестояння й пов'язана з ним обрядовість відігравали роль «пускових механізмів» *ініціальної магії*, скерованої на забезпечення успішності чергового землеробського року.

Започатковує річний календарний цикл звичай **колядування**. Колядки з їх темами оранки, сівби («гейкання» як символ оранки-рільництва, посипання зерном хатньої долівки житла як символ сівби) закладали магію наступного обрядового циклу – повороту сонця через весну – на літо. Про неолітичну їх давнину свідчить те, що колядки простежуються в усіх індоєвропейських народів – від французів, англосаксів до абхазців та вірмен. Іларіон Свенціцький писав, що розгляд колядної пісенності «...словаків, чехів і поляків виявляє особливіші нитки споріднення між будовою і змістом деякої частини західно- й східнослов'янських колядок. А що це споріднення діється тільки через рільничо-родинну тематику, то треба думати, що спільна для усієї католицької церкви різдвяна пісня прийнялася і в західних слов'ян на місце випираної [витисненої] *сакральної пісні первісної людської обрядності*»¹¹

¹⁰ «Слов'янські племена унаслідували землеробську культуру від своїх попередників, які створювали її протягом тисячоліть». Скотарями і землеробами були вже племена пізнього неоліту, що заселяли лісостепову частину Дніпровського Правобережжя (Довженок В. Й. Землеробство древньої Русі. Київ, 1961. С. 53).

¹¹ Свенціцький І. Різдво Христове в поході віків (історія літературної теми й форми). Львів, 1933. С. 174.

5.1. Історична сутність і трансформації обрядового фольклору

[курсив мій. – А. І.]. Ці міркування вказують на існування й поширення колядного обряду, як мінімум, у середньому неоліті – ще в спільних наших пращурів – індоевропейців. Однак в жодного народу обрядовість зимового сонцестояння не дістала такого чисельного за мелодіями й текстами та розкішного за наспівами, змістом і обрядовістю розвитку, як в українців.

Узимку в магічних співах *начаровується* майбутній прибуток: у скотарстві – щоб «овечки покотилися»; успіх у землеробстві – «В полі, полі плужок оре». Усе це не щось інше, як *заговор*, наврочення добробуту. Тут наворожуються магічні послання до богів і духів у вигляді потужної циклічної магічно-солярної пружини, яка чимдалі інтенсивніше розкручується: починаючи від зимового сонцестояння (духовної ініціації) – через весняне рівнодення (оранка й сівба) – до літнього сонцестояння (жнива та сіножать).

Типологія зимової обрядовості засвідчує існування ще в землеробському неоліті традиції, яка спиралася на *подвійну* основу. Провідними були *священні* традиції-заговори-співи (наприклад, *колядки* із звертаннями до Даждьбога та інших вершителів долі, взагалі побажання добробуту). Їм протистояли (власне, емоційно їх урівноважували) *карнавально-профанні* співи-антагоністи. Вони дійшли до нас у вигляді **щедрівок**. В язичництві ці два різновиди ставлення до космосу здійснювалися у відповідних ритуалах громадського (родового) життя. Обидва прояви – *сакральне* (колядки) та *профанне* (щедрівки) – й досі збережені в їх протиставленні та водночас обрядовій єдності¹². З часом простежується в розвитку традиції регресивна тенденція: з причин втрати язичницьких пантеїстичних вірувань щедрівки, як і колишні магічні заговори до сонця, дощу, як імітація голосів природи, змістилися в коло дитячих розваг. Традиційні щедрівки, як гумористично-розважальний спадок профанної частини зимової традиції, зараз виконуються здебільшого дітьми: дівчатами, підлітками.

¹² Бінарний, сакральньо-профанний характер зимових ініціацій – явище не випадкове: як відомо, психічні процеси протікають за законами бінарної опозиції – *збудження та гальмування*.

Створена в неоліті сакральньо-профанна картина світу дійшла до нас у вигляді різних структурно-типологічних (музично-ритмічних) *моделей*. Колядки та щедрівки – один з прикладів закону «єдності протилежностей», властивого дохристиянським віруванням, прояв так званого «принципу Януса»¹³ (одна його личина відображає сакральне, священне, піднесене; інша – профанне, карнавальне, комічне).

Для щедрівок насамперед показовий сміх, іронія, жарт, пародія. Не випадково у пізніх зразках (скоморошого, бурсацького походження) трапляються перегуки народних жартівливих пісень із церковною музичною стилістикою.

Профанний струмінь у щедруванні широко відомий. Для прикладу наведу одне з польових спостережень записувачів з Галичини: «Щедрівка активно побутувала в 1950–1960-х роках. Її виконували на Старий Новий рік: увечері 13 січня гурти молоді з рядженими на «Маланку», «чорта», «козу», «жида» (т. зв. «перебиранці») ходили від двора до двора, били старі горшки під порогом хати, жартували, заходили в дім і щедрували»¹⁴. Але, звичайно, річ не в термінах. Наприклад, на Північному Підляшші (зараз землі у складі Польщі) відсутній термін «щедрівка». Натомість щедрування, веселі новорічні забави за участю дівчат і хлопців називаються «*гоготухами*» (слово звучить, до речі, дуже смаковито – і *профанно!*). Структура гоготух-щедрівок заснована на типових для цього різновиду співів 4–8-складових віршових сегментах та довільній кількості рядків у строфоїді (що свідчить про їхню архаїчність).

Йорданські пісні за структурою також належать до щедрівок. Проте в їх виконанні переважає *поважність*: серед персонажів часто фігурують біблійні постаті. За змістом текстів це новітній *християнізований сакральний* струмінь, нетиповий для

¹³ Янус – давньоримський бог з двома обличчями, які дивляться в різні сторони. Бог часу, початку й кінця. Від імені Януса походить латинська назва січня (januarius). Янус – символ дзеркальної симетрії світобудови, а також психічних процесів: збудження й гальмування.

¹⁴ Народна пісенність підльвівської Звенигородщини. Збірник / записала і впорядкувала О. Харчишин; нотні транскрипції В. Коваля. Львів, 2005. № 4.

5.1. Історична сутність і трансформації обрядового фольклору

профаних язичницьких щедрівок. Вочевидь стилістика співів на Йордань постала із двох історично віддалених джерел: *зміст* зближується з апокрифічною тематикою, але *форму* виконання та музично-поетичну *структуру* здебільшого утримано за язичницькими традиційними канонами щедрівок та Маланок. Ці особливості, а також нечисленність йорданських пісень і загалом обмежене поширення дає підстави вважати їх набутком часу, не давнішого за пізнє Середньовіччя.

За ритмоструктурою у багатьох щедрівках простежується близькість до *маланкових* наспівів. Це не випадково: в ареалі «маланкового мислення» (насамперед у Подністров'ї) щедрівкові тексти структури (4+4) розширюються до (5+4), (5+5), а ритміка щедрівок 2112 перегруповується в ритміку 111121|2112 – на «маланковий» взірць.

Це пояснюється належністю маланкових наспівів до типу і жанру щедрівок. Однак таке пояснення не буде вичерпним. Щедрівки поширені в усіх регіонах України, тоді як «маланковий ареал» замкнений переважно в межах Північної Бесарабії та Подністров'я (принаймні, один з авторитетних дослідників типології Маланок пов'язує їх виникнення та поширення з територією розселення киево-руських племен тиверців та уличів)¹⁵. Маланка трапляється і поза цим ареалом, але в нечисленних зразках і без розвиненої театралізованості та масок. Далі Маланки є складовою народного театру і цим помітно відрізняються від обряду щедрування під вікнами хати. У Маланках провідним є мотив *парування*, – тобто, весільна (точніше – передвесільна) тематика.

Для розуміння сакральних зв'язків Зими та Літа показовою є тотожність ритмоструктури *маланкових* та *купальських* наспівів. Обидві функційні групи мають не лише спільну ритмоформулу, але й *мелодії*, що в цілому для обрядового фольклору не дуже властиво і може бути пояснене з езотеричного погляду. Узимку співають Маланку, а влітку, на Купала, під тотожні наспіви – ку-

¹⁵ Мироненко Я. П. Молдавско-украинские связи в музыкальном фольклоре: история и современность. Кишинев, 1988. С. 119, 124 та ін.

пальські пісні. І це не випадково: у цьому разі ми маємо справу з доказовим *сакральним* «містком» між двома сонцестояннями.

До зимового сонцестояння та новорічних свят приурочені також театралізовані вистави: водять «Козу», ходять з «Маланкою» (особливо у Подністров'ї та Молдові), виставляють «Вертеп». Народні театралізовані вистави так само спираються на оперативну (що спрямована на досягнення мети) магію та скеровані на ініціальну (магічну) підготовку весняного й літнього *відтворення* – у збіжжі та скотарстві.

Надзвичайно цінними є такі релікти язичницького світобачення, як «Гейкання» (*під* Новий рік) та «Посипання» (*на* Новий рік). «Гейкання» – символізація оранки: «гейкають» коли поганяють волів, які тягнуть плуга. Ще в першій половині ХХ ст. парубки заходили з чепігами (поруччями плуга) до хати та імітували оранку. Але вже з середини століття ритуал гейкання перейшов до підлітків¹⁶. Під Новий рік, 31 грудня старого стилю малі хлопці (віком 9 – 11 років) ходили «гейкати». Інтонації «гейкання» подають уявлення про давні традиції колективного речитативу, де чітко узгоджено ритмічний бік співу, але відсутня ладово-мелодична основа. Лад *гейкань* засновано на *мовному інтонуванні*. Діапазон рецитації кожного другого вигуку «гей» охоплює приблизно октаву-септиму.

«Гейкання», що символізує оранку, збереглося, як здається, лише в Подністров'ї, тоді як *посипання* побутує широко, зокрема й у великих містах. Посипання-засівання на 1 січня (у нас за старим стилем) – важливий акт землеробської магії «на врожай». *Посівання-посипання* – наступна дія землеробської праці: після оранки засівають ріллю зерном. У майбутню землеробську працю вкладається сакральний (священний) магічно-ініціальний *посил*: зимове посівання є магічним актом, який обумовлює успіх майбутніх весняних польових робіт. Ще не так давно 1 січня не могла зайти чужа жінка (сусідка), доки в хаті не побувають хлопці-посипальники. Рільництво було справою *мужчин*, тому й

¹⁶ Тобто, на наших очах відбувся перехід «символічно-серйозного» дійства від дорослих до дітей, про що йшлося трохи вище.

5.1. Історична сутність і трансформації обрядового фольклору

узимку мали відвідати дім спершу *хлопчики*. Таким робом *ініціювалося* майбутнє весняне землеробство. Схожий звичай був і на Кавказі (в абхазів), де перший відвідувач домівки (мужчина) мав назву «щаслива нога»¹⁷.

Зимове сонцестояння (колядування та щедрювання), весняне рівнодення (веснянки, гаївки) і літнє сонцестояння (купайло) – три головні віхи календарного циклу і пов'язаної з ними аграрної обрядовості. Між обрядовістю трьох сонячних фаз існує причинно-наслідковий зв'язок: узимку створюється *магічно-заговірною* основа майбутнього відтворення рослинного й тваринного світу; весною закладається його *матеріальна* база (оранка, сімба); літнє сонцестояння започатковує сільськогосподарську *працю* (жнина й косовицю), яка приносить земні й космічні дарунки (саме так ставилися до врожаю), ініційовані за зимового сонцестояння.

Кожна із солярних фаз є доцентровим пунктом, навколо якого за язичництва (у неоліті й бронзі) зосереджувалися належні до аграрних потреб магічні обряди, тексти і наспіви. Кожен солярний пункт розпочинався потужним сплеском співів та дійств аграрного призначення. До нашого часу дійшли ритмоструктури, які були *знаками* відповідної пори року. Наприклад, колядки зимового сонцестояння мають одну з визначальних структур (5+5). Є різновиди й інші. Проте в часи панування аграрної магії колядки навряд чи мали багато різновидів – вони б в такому разі не могли виконувати роль знаків *ініціації землеробського року*.

Слід звернути увагу на ще одну особливість календарного фольклору – «перетікання» обрядовості одного солярного циклу в наступний. Час аграрного року неперервний: одна пора готує іншу. Тому обряди й пісні, скажімо, *зими* розпочиналися від сонцестояння і тривали майже впритул до весняного рівнодення – наступного солярного повороту. Але змінювалися їх форми, зміст, музичні типи. Це простежується і в сучасній традиції: наприклад, після колядок ідуть щедрівки, далі – Маланка, Йор-

¹⁷ Цей звичай став темою гумористичного грузинського короткометражного фільму «Щаслива нога».

дань, Масниця – і так до весняних свят. Ці тематично-функційні цикли в землеробському світогляді не є ізольованими «блоками»: вони були (і багато в чому є й досі) свого роду магічними *сходінками* до наступного сонцевороту і, отже, психологічно готували зміни обрядових дійств та музичного «оформлення».

Зимова обрядовість завершується Колодієм. Ігри на Колодія відбуваються на Масницю. Таке приурочення є наслідком пристосування до церковного календаря. Оскільки пасхальний піст є рухомим (у різні роки припадає на різні числа), Масниця з Колодієм так само зміщуються в часі. В сучасних народних звичаях поворотним пунктом від зими до весни вважають Стрітіння Господнє, що припадає на 15 лютого. У цей день закінчується «зима» – точніше, обрядовість, започаткована зимовим сонцеворотом.

Свято **Масниці** має давні язичницькі корені. Друга тема – **Колодій**. Обидві теми не випадкові: у них ясно відчутне наголошення на завершенні *профанної* (скоморошої) частини землеробської ініціації, розпочатої на грудневе сонцестояння. Профанне як розважальне, але *короткочасне* (1 тиждень Масниць з Колодієм) плавно переливається у наступне *сакральне* (підготовку весняного рівнодення та пасхальний піст)¹⁸ із на цей раз *дійсним* пробудженням природи та розгортанням наговореної взимку життєдайності Землі та початку аграрної праці. Цим самим окреслюється структурний місток – між Зимовою та Весною.

Весняне рівнодення в неолітичній традиції виконувало місію передавача магічно-духовної ініціації від зимового сонцестояння – до літнього, коли розгортався заключний етап землеробської праці, яка забезпечувала людину засобами існування.

Обрядовість весняного рівнодення є другим сакрально-солярним чинником сільськогосподарського року. Розпочинають

¹⁸ Нагадуємо: завдання цього розділу – наблизитися до розуміння сонцеворотів та сонцестоянь у віруваннях та ритуалах *неолітичної людини*. Усе, що пов'язане з християнським календарем, називаємо не в абсолютному значенні, а тільки як зручний (але умовний) відлік часу.

5.1. Історична сутність і трансформації обрядового фольклору

весну **заклички** – звертання до Весни-матері, яка народжує Весну-дочку, або просто співають пісні про явища природи, про кохання, жартівливі. Колись це були громадські дії, скеровувані волхвами. Зосередження громадського духу спрямовувалося на посилення активності Сонця, тепла, розквіту землі. Серед танкових веснянок-гайвок найчисленнішими є дві групи, що відтворюють символи зустрічі весни: *зооморфні* (ключові) символізують повернення птахів з вирію, *солярні* (кругові) відображують сонячну символіку. Це танки магічно-ритуального призначення. Вони виникли ще в неоліті і належали в той час до *ініціальних* обрядових дій. Тоді ж постала в танках тематика та обрядові форми, що пов'язані з *аграрною магією* (імітація в кругових танках зросту й розквіту рослин).

Різновидами веснянок є **рогульки**. «Рогулька» – локальна назва веснянок-гайвок. Можливо, від звичаю водити ці танки на *розі* села, вулиці. Відомі на Підляшші, Лемківщині, Волині, Поліссі, поширені вздовж берегів Західного Бугу. Виконують навесні від Великодня до Провідної неділі. Але у давніші часи їх співали до літа – допоки зозуля кує. Належать до танкових веснянок строфічної будови. Наспіви лаконічні, типові для ігрових веснянок. Їх структура та хореографія не має суттєвих відмінностей від гайвок.

Осібнo виглядають галицькі **риндзівки** – різновид величально-привітальних веснянок (народні назви «ринцівки», «ранцівки»). Вони споріднені білоруським *волошебним*. І ті, й інші містять, як правило, християнські символи. Донедавна їх виконували парубочі гурти при обході дворів на Великдень (наче весняний різновид «колядування»).

Тематичні, функційні й структурні паралелі між зимовим колядуванням й риндзівками весняного рівнодення є складовими *сакрального містка* між зимовою ініціацією та весняним рільництвом. У неоліті обрядовість зимового сонцестояння (колядування й щедрування) зосереджувалася на *відтворювально-вегетативній магії* (забезпечення майбутнього врожаю і приплоду тварин). Далі сакральний місток простягався до весняного рівнодення – до *дійсного* початку землеробського року. Навесні

розпочиналася *земна* реалізація зініційованого у день зимового сонцестояння *сакрального* забезпечення рослинного й тваринного відтворення. Таке значення мають наявні у весняному циклі типологічні паралелі до зимових обрядів (зокрема, часові лінії з обходом дворів: *колядки* – *риндзівки* – *кустові* та ін.).

Поширення риндзівок у Надсянні та наявність їх аналогів у білорусів та українців Волині й Берестейщини свідчать про важливу для розуміння нашої духовної історії річ: риндзівки – одне зі свідчень колись висповідуваного серед праїндоевропейців сакралізованого річного циклу, опорними пунктами якого були два сонцестояння та весняне рівнодення.

Веснянки з погляду драматургії є *цілісним* обрядодійством, що охоплює тисячі пісень, численні обряди й вірування, молодіжні розваги (гойдання на релях-гойдалках, вечорниці, танці на вулиці), голосіння за померлими під час проведів русалок, магію на врожай городини, мантику (ворожбу), матримоніальні елементи (парування молоді, прикмети сватання), звичаї, пов'язані з солярними культами *вінка*, *води* і багато іншого. Усе це ще не так давно (аж до середини ХХ ст.) зберігалося серед сільського населення як священний спадок неолітичних традицій.

Весняні заклички (поліські), ключові та кругові танки усіх земель Карпатського регіону – три провідні лінії єдиного функційного спрямування – сприяти *повороту сонця на літо*. У язичницьких координатах сонячних фаз обрядовість весняного рівнодення є перехідним пунктом сакральності – поміж зимовим і літнім сонцестояннями. Магічна сутність обрядів Весни передбачає передачу енергетики роду і племені – сонцеві та природі. «Зіштовхнути» день із його часової тотожності ночі, змусити сонце *зростати*, природу – *розквітати*, – такий езотеричний сенс весняної обрядовості і, насамперед, – наспівів і танкових фігур.

Весняне рівнодення в неолітичній традиції виконувало місію передавача магічно-духовної ініціації від зимового сонцестояння – до літнього, коли розгортався заключний етап землеробської праці, яка забезпечувала людину засобами існування.

У дохристиянські часи від весняного рівнодення і до літнього сонцестояння справляли обряди, сенс яких полягав у магіч-

5.1. Історична сутність і трансформації обрядового фольклору

ному впливові на перебіг сезонних змін у природі. Поступово, через втрату сакрального змісту текстів та забуття ініціального смислу, весняна обрядовість перетворилася на молодіжні розваги. Коли земля протряхала, починали *водити танки*. У західних регіонах відбулося їх приурочення до пасхальних свят. Танкові пісні мають ряд місцевих назв, серед яких – *гаївки* та *постові*¹⁹ (такі, що виконуються на Великодній піст).

У неоліті обрядовість зимового сонцестояння (колядування й щедрювання) зосереджувалася на *відтворювально-вегетативній магії* (забезпечення майбутнього врожаю і приплоду тварин). Далі сакральний місток простягався до весняного рівнодення – до *дійсного* початку землеробського року. Навесні розпочиналася *земна* реалізація зініційованого у день зимового сонцестояння *сакрального* забезпечення рослинного й тваринного відтворення. Таке значення мають наявні у весняному циклі типологічні паралелі до зимових обрядів (зокрема, часові лінії з обходом дворів: *колядки* – *риндзівки* – *кустові* та ін.).

Обряди літнього сонцестояння розпочиналися в дохристиянські часи з **Купайла**, поступаючись далі жнивам. Від літнього сонцестояння розпочиналися також заготовки сіна на зиму для свійських тварин.

Через невідповідність астрономічного календаря православному, купальські пісні були згодом зрушені із сонцестояння і приурочені до дня Івана Хрестителя – 7 липня (нового стилю). Як одна з численних ознак двовір'я у фольклорі – до язичницького **Купайла** пристало християнське ім'я *Іван* (у західних слов'ян та лемків це *Ян*).

Магія ритуальних звертань до сонця й неба втратила у Середньовіччі зв'язки зі старою вірою, купальські свята перетворилися на молодіжні розваги. Відповідно язичницькі сакральні-обрядові формули текстів були заміщені гумористично-грайливою

¹⁹ Див.: Смоляк О. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури. Монографія. Тернопіль, 2004. С. 72–93.

Анатолій Іваницький

молодіжною тематикою. З нез'ясованих причин в Карпатському регіоні відсутні купальські та петрівчані пісні.

Але у лемків побутують *собіткові* пісні, а купальське свято називають *Собітка*. Зміст цієї назви (утім, як і Купайло) не дістав визнаного пояснення. На думку російського етнографа Бориса Рибакова²⁰, слова «купало» та «собітка» походять від давньослов'янських означень *єднання племен для спільного проведення обрядів і язичницьких магічних відправ*. Ці відправи здійснювалися в день літнього сонцестояння на капищах (святилищах) і відбувалися «*купно, со-бытно*», – тобто, *разом*. Звідси – *Купайло* і *Собітка*, які, з цього погляду, є *синонімами*.

Збирання сіна розпочиналося від кінця травня – початку червня і тривало до липня – серпня. Це залежало від кліматичного пояса (географічної широти), дощів, розташування сіножаті (серед боліт чи між перелісків). Власне *типологічно косовицьких* пісень в Україні небагато. На косовиці переважно співають (зрозуміло, у вільний від роботи час) побутових пісень, де згадується сіножать (наприклад, чумацька «Ой косить хазяїн зелену діброву», побутова «Косарик косить, та вітер повіває»), використовуються також жнивні мелодії, побутові та баладні, деякі жартівливі наспіви.

Серед косовицьких багато коротких гумористичних приспівків. Їх виконують під час відпочинку або у вигляді діалогу (перегуків) в коротких перервах між працею.

Продовжує розпочату косовицею працю **гребовиця**: сіно розстеляють, просушують, потім збирають, громадають у копиці. На гребовиці, насамперед на Поліссі, звучать ті ж пісні, що й на косовиці. Серед них так само помітний *функційно-тематичний добір*. Визначальними звуковими емблемами є споріднені з жнивними й косовицею типи мелодики і сам характер вільно-архаїчного – унісонного або сольного розспівування, де відчутно відгомони давньої речитативності.

²⁰ Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. Москва, 1981. С. 294–295.

5.1. Історична сутність і трансформації обрядового фольклору

Жито, овес, просо та інші зернові культури на землях України почали сіяти в неоліті, від VI тисячоліття до н. е. Тоді стався перехід від мисливсько-кочового до осілого способу життя та землеробства. Збирання вистиглого збіжжя відбувалося в послідовності: *зажинки*, власне *жнива* та *обжинки*. Усі ці етапи розпочиналися й завершувалися *магічно-сакральними* діями та піснями.

Обряд **зажинок** був короткий: ставили край поля перший сніп («воеводу»), виконували кілька величально-обрядових пісень і приступали до праці.

На **жнивах** співали мало: це був час важкої праці. Пісні звучали під час обіду та коли увечері поверталися з поля. Крім жнивних типів мелодій, значну частину співів становили також побутові, баладні пісні, які виконувалися з повільними мелодіями *необрядового типу*.

Найурочистішою частиною було закінчення жнив – **обжинки**. На полі завивали «бороду»: залишали стеблини невижатих колосків, їх заплітали, зерно струшували на землю (відгомін *жертвопринесення*), у «бороду» ставили черепок із сіллю, воду і шматочок хліба (також жертвний ритуал). Далі плели вінки із соломи з колосками, коронували ними жінок і дівчат та йшли в село, де вже була готова вечеря (у дворі господаря або в складчину). Вінок (солярний символ добробуту й землеробства) вручали господареві, співали до вінка та господарям величальних жнивних пісень і сідали до столів. До пізньої ночі лунали пісні з танцями, грали музики.

Кількісно найчисленніший жанр родинно-обрядового фольклору – **весілля**. Навколо загалом невеликого числа *музичних типів* обрядових весільних мелодій зосереджуються в одному селі десятки, а часто й сотні поетичних текстів ²¹. Тексти з ча-

²¹ Лише в збірці «Пісні Явдохи Зуїхи» (Київ, 1965) у розділі весільних вміщено 242 пісні.

сом змінюються, постають численні варіанти. Але традиційне весілля в побуті доти зберігає тисячолітню музично-поетичну та ритуальну структуру, доки у свідомості носіїв весільних звичаїв (насамперед землеробів) утримується ототожнення весілля із звучанням *обрядових наспівів*.

Провідне місце у весільній мелодиці українців належить *ладканням*. «Відмова від ладкання, – зазначав Володимир Гошовський, – незворотно руйнує весільний обряд, і народне весілля перетворюється на звичайне родинне свято зі співом весільних та бесідних пісень, а окремі епізоди обряду втрачають свій первісний сенс і перетворюються на ігри для розваг гостей»²². Типові весільні наспіви породжені *магічними культами* – як і відповідні календарні типи мелодій зимового та літнього сонцестоянь і весняного рівнодення.

Магічно-священну функцію завжди, у всіх культурах і в усі часи мали кількісно *нечисленні* наспіви, ритуали, магічні словесні формули. Це загальний закон: за інших обставин (коли б їх були тисячі) обрядові *музичні знаки* не могли б за законами психології набути *доцентрової функції* та викликати *стійкі жанрові рефлексії* у свідомості людей. Індивідуалізовані ритмоструктури наспівів звично збуджують у пам'яті необхідні асоціації: «Увага! Це весілля!» (Те ж стосується й функції інших обрядових наспівів.) У весіллі – священному дійстві *відтворення* роду, продовження життя – до сьогодні збережено основні типологічні лінії сакральної знаковості пізнього неоліту та бронзи.

Функція наспіву як *символу* обрядового приурочення виразно проступає у весіллі. З-поміж поширених в Україні музично-весільних типів (у цілому їх близько трьох десятків) провідне місце за обрядовим значенням належить нецезурованим та цезурованим *ладканням*²³. Спів ладкань чергується протягом весілля з іншими видами пісень. В. Гошовський підкреслював особливу знакову та цементуючу роль ладкань наступним по-

²² Гошовский В. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. Москва, 1971. С. 51.

²³ Див.: Іваницький А. Генезис двох типів ладкань. *Іваницький А. І. Історичний синтаксис фольклору...* С. 288–301.

5.1. Історична сутність і трансформації обрядового фольклору

рівнянням: «...якщо розглядати весільний обряд лише під кутом зору його музичного оформлення, то він наближається до принципу *рондо*: ладканки стають головною темою-рефреном, а всі інші пісні – епізодами»²⁴.

З ладканнями пов'язана ще одна загадка. На початку ХХ ст. С. Людкевич відзначав, що однакові типи ладкань вживаються і на весіллі, і на жнивах²⁵. Про це ж говорив Ф. Колесса²⁶ та інші дослідники. Але констатували тільки сам факт *подвійної жанрової функції ладкань*, без його пояснення. Тоді це було непросто зробити. На початку ХХ ст., у часи поширення позитивістських поглядів на методи дослідження фольклору, таке явище тлумаченню не піддавалося.

Вказана біфункціональність – сфера езотеричної науки. Чому основні типи весільних ладкань вживаються також і в *жнивному обряді*, можна пояснити через декодування *магічних* підстав біфункціональності ладкань: між весіллям та жнивами існує сакральна *смилова «арка»*. За Д.-Д. Фрезером, вона виникає (як в даному разі) внаслідок хибної «асоціації ідей», що властива проявам прелогічного мислення²⁷. Тобто, однакові музичні типи (*ладкання*) закріплюються за аналогічними актами *життєдайності*, найважливішими у житті людини: *відтворенням збіжжя* (основи землеробського добробуту) та *відтворенням роду*. В обох випадках діє «спільний смисловий знаменник» – *народження* (відтворення). А його звуковою емблемою й виступають *наспіви* ладкань.

Вони, безперечно, дуже давні, – можливо, як і ладкання, і зберігають прикмети епохи *паратактичної* (сурядного) мислення. Паратаксис був провідним у неоліті-бронзі, у синтаксисі мовного спілкування та музичних формах тих часів і переважав ще у першій половині I тис. н. е. Тому до нашого часу збереглася

²⁴ Гошовский В. У истоков народной музыки славян... С. 51.

²⁵ Галицько-руські народні мелодії / зібрані на фонограф Й. Роздольським, списав і зредагував С. Людкевич. ЕЗ НТШ. Львів, 1906. Т. ХХІ. Передмова.

²⁶ Колесса Ф. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті. Колесса Ф. М. Музикознавчі праці... С. 379.

²⁷ Фрезер Д. Д. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. Москва, 1980. С. 62.

Анатолій Іваницький

стародавня музична *форма*, хоч тексти були замінені іншими, осучасненими ²⁸. Однак це торкнулося тільки лексики, але ніяк не синтаксису.

Весільні ладкання двох типів (нецезуровані й цезуровані), а також весільні пісні строфічної будови становлять структурно-типологічну основу весільного обряду. Усі ці музичні типи можуть використовуватися по чергово, без якоїсь обумовленої ситуацією послідовності. Поетичний зміст весільних пісень, їхній настрій, характер не тяжіє до зв'язків із певними структурними різновидами. Ладкання та строфічні форми зараз звучать як з серйозною, сакральною тематикою, так і можуть поєднуватися з гумористичним (профаним) змістом. Це є наслідком (і доказом) поступової *десакралізації* весільної обрядовості.

Помітною своєрідністю відзначаються **лемківські** весільні пісні. У них поширена моторна, активна ритміка, силабічна мелодика пружна (практично без мелодичних протягань-вокалізацій). Не тільки у весільних, але й в інших лемківських піснях мелодії не перебувають у спорідненні з характером та образністю тексту.

Підсумовуючи, можна сказати: структурні основи весільної мелодики, ритміки й форми було закладено щонайменше в кінці неоліту та бронзи. Тобто, за тих часів, коли формування ритмо-мелодики обрядових пісень у цілому (і весільних зокрема) відбувалося під впливом *спонукальної модальності* ²⁹. Категорії сучасної естетики до характеристики обрядових наспівів (і навіть текстів, які переважно є пізнішого, середньовічного походження) незастосовні. Коли *імперативні* (зазивні, окличні, вольові) інтонації при спілкуванні, під час культових відправ були у повній силі, до ствердження в музиці та мовленні провідної ролі *розповідної* модальності (властивої фольклорній ліриці і сучасному мовленню як *норма*) було ще дуже далеко – щонайменше два-три тисячоліття.

²⁸ Див.: Іваницький А. І. Основи логіки музичної форми. Проблеми походження музики. Київ, 2003. С. 111–119.

²⁹ Див.: Іваницький А. Генезис двох типів ладкань. *Іваницький А. І. Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики*. Вінниця, 2009. С. 299–310.

5.1. Історична сутність і трансформації обрядового фольклору

Показово, що й донині не відбулося трансформації нецезурованих і цезурованих ладкань в «лірику», не сталося їх взаємопроникнення, їх не було заміщено середньовічними строфічними формами.

При розгляді *родильно-хрестинних* пісень впадає у вічі певна невизначеність їх музичної типології. На відміну від інших обрядових жанрів, функціональність родильно-хрестинного обряду обумовлюється не стільки типологічними прикметами, як *тематикою текстів, побутовими звичаями та громадськими й родинними зв'язками*, характерними для конкретної консорції чи конвіксії³⁰. Родини й хрестини – це «*тематичний звід*», деякий аналог якого постає від XVII ст. у вигляді фольклорної *лірики*. Але це, так би мовити, зовнішній збіг (у ліриці пісні виразно групуються за змістом). Тому що «лірикою», наприклад, пісні про породіллю й бабу-повитуху назвати ніяк не можна: ні за змістом, ні за *функцією* (вона таки обрядова), ні за музично-віршовим складом (у піснях народин набагато відчутніша будова, характерна для «дострофічного» мислення). Багато мелодій мають нерегулярно-ритмічну структуру, а разом з цим тексти відзначаються нерівноскладовістю рядків. Усе це ознаки значної давнини, релікти первісної мовно-музичної речитативності.

Музична типологія родильно-хрестинного обряду не має такого яскраво означеного доцентрового стрижня, як інші наспіви-формули календаря чи весілля. Родильно-хрестинні наспіви не так несуть *знакове навантаження обряду* і не так є *музичними емблемами* родин і хрестин, – як обслуговують, повторимо, потреби *конвіксійного* (власне, побутово-функційного) співу. По-

³⁰ Консорціями Л. Гумільов називає гурти, артілі, секти, банди та ін. тимчасові об'єднання; конвіксіями – групи людей з одноманітним побутом і родинним зв'язками (див.: Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера земли. Москва, 1993. С. 111). До цих категорій можна зарахувати українських гайдамаків, опришків, чумаків, бурлак, заробітчан, мандрівних дяків. Усі вони мали власний їм пісенний репертуар, який, однак, не виявляв очевидної типологічної чи навіть тематичної єдності.

Анатолій Іваницький

при це, родини й хрестини є чітко визначеним обрядом, а пісні, співані за таких обставин, є усі підстави вважати *функційно* обрядовими.

Значна частина родильно-хрестинних пісень одночасно простежується в різних тематичних видах і родах фольклору (співаються як побутові, жартівливі, танцювальні, навіть балади). Але при цьому тематична прив'язка кумівських (і значною мірою бесідних) до хрестин набагато виразніша, ніж, наприклад, чумацьких або наймитських до відповідних їм побутових обставин.

Можна сказати, що значна частина родильно-хрестинних пісень відзначена *функційною багатовекторністю*: в обряді вони приурочені до певних ситуацій. Без цих мелодій і текстів не було б і повноцінного обряду. Але в *необрядових* обставинах вони можуть ототожнюватися з піснями побутовими. Разом з тим багатовекторність має свої межі: кумівські не співають серед календарно-обрядових, не часто трапляються на весіллі, а найчастіше вони звучать на бесідах середнього й старшого поколінь. Тобто функційно й репертуарно вони закріплені за смаками людей *сімейного стану*. Більше того: є усі підстави стверджувати, що пісні хрестинно-бесідної тематики *виникли* саме в родильній обрядовості, а вже потім, з причин *десакралізації* народин, їх почали співати й за інших побутових обставин.

Фольклор – система надзвичайно складна, набагато складніша для систематизації за літературу й музику. Тому критерії жанрової класифікації писемних творів до фольклору можна використовувати частково, усвідомлюючи їх умовність. У фольклорі, який є носієм дописемного досвіду людства, крім ментальних формотворчих та естетичних здобутків, знайшли також відображення *біологічні* інстинкти. Через інстинкти відбувався вплив на інтуїтивно-творче формування пісенної символіки (зокрема й музично-типологічної).

Людина як біологічна істота підкоряється двом провідним інстинктам. Найперший – потреба в засобах *фізіологічного існування* (їжа). Другий за значенням інстинкт – *статевий*. Він діє

5.1. Історична сутність і трансформації обрядового фольклору

як закон продовження роду і *волі роду* до відтворення. Чоловіки й жінки в оманливій грі зваб, симпатій та парування лише підкоряються законам природи стосовно забезпечення безсмертя *біологічного виду*. Артур Шопенгауер писав щодо зваб кохання: «І тут, як в усякому інстинкті, істина, для того, щоб впливати на волю, прибирає подобу ілюзії»³¹.

Під впливом інстинкту продовження роду утворилися мотивовані ним два обрядові комплекси: весілля та пісні й звичаї родильно-хрестинної обрядовості. Останні групуються, по-перше, навколо народин, по-друге, хрестин. Хрестини – умовна (церковна) назва символів і дій, які почали складатися з виникненням родової общини ще у верхньому палеоліті (очевидно, не пізніше мезоліту). У той час це напевно був *обряд прилучення новонародженого до роду*. Християнство лиш перебрало на себе права ініціації, що задовго до нього належали жерцям (жрицям?) та волхам палеолітичного суспільства.

Пісні народин (про журавля, про бабцю-повитуху та пологи, пошанування новонародженого й батьків) належать до сакральної частини родильної обрядності. Пісні кумівські та бесідні (у переважній їх частині) представляють профанну частину співів. І вже ця емоційно-виразова диспозиція, обумовлена обставинами родильної обрядовості, подає вагомий аргумент на користь того, щоб зарахувати кумівські й бесідні пісні саме до цього обряду. Незаперечним є те, що кумівські й бесідні пісні виникли саме в умовах родильно-хрестинної обрядовості – й *ні за яких інших обставин вони з'явитися не могли*. І не має значення, що зараз їх співають також і за інших побутових обставин (на весіллі, колись на бесідах у корчмі).

Немовлят з перших днів заколискують співом. Тому простежується характерна звукова паралель між родильними (хрестинними) й колисковими наспівами³². Можна відзначити ще одну

³¹ Шопенгауер А. Метафизика половой любви. Шопенгауер А. Избранные произведения. Москва, 1992. С. 382.

³² Розглядаючи зібрані ним народні пісні Підкарпатської Руси, Ф. Колесса зауважив, що з хрестинними «...музичною формою тісно зв'язуються приколоскові пісні». І ще в іншому місці: «Приколоскові пісні ч. 22–26 долучено до

Анатолій Іваницький

своєрідність масиву родин-хрестин в цілому. Функційно-знакову роль в обряді передусім відіграють тексти пісень – їх *зміст і обставини* виконання. Тоді як добір наспівів має, образно кажучи, ознаки «*попури*».

Родильно-хрестинні пісні звучать переважно після повернення з церкви – на обіді в честь немовляти, кумів, батьків, родичів. Серед співів значне місце належить гумористичній тематиці. Насамперед це кумівські (про кума й куму), дотепні натяки на симпатії й фліртування кумів. Виконуються вони здебільшого з пританцівками. Майже всі кумівські наспіви засновані на козаково-гопакових структурах і дводольних танцювальних метрах. Тому вони становлять особливо чітко окреслений структурно-типологічний масив.

За оригінальністю й винахідливістю ритміки, форми та за змістом привертають увагу *лемківські* хрестинні пісні. Лемки протягом століть контактували з іншими слов'янами (насамперед словаками, поляками), а також з угорцями. Від сусідів лемки сприйняли схильність до 6-складових сегментів текстової силابيки, смак до ритмічної чіткості. За допомогою цих та інших ресурсів у лемків часто видозмінювалися загальнопоширені форми української музичної ритміки й форми.

Судження про фольклор як спадщину *неолітичного світогляду* (феномени: магічний, релігійний, організаційно-соціальний, юридичний – як весілля) зараз не заперечується. За кілька тисяч років під впливом історичних обставин, а далі християнства, у неолітично-фольклорній спадщині сталися значні деформації. Найсуттєвіше зміни позначилися на *лексиці* текстів і *мелодиці* пісень: вони є найменш стабільними в бігові часу складниками пісні.

хрестильних, з якими вони тісно в'яжуться формою вірша й характером мелодії». Ці два види як споріднені уміщено під спільною рубрикою «V. Хрестильні й приколискові пісні» – 5 хрестинних і 4 колискових (Народні пісні з Підкарпатської Руси / Зібрав і зредагував Ф. Колесса. Мелодії й тексти. *Відбитка з Наукового Збірника Тов. «Просвіта» в Ужгороді, річник XIII – XIV. Ужгород, 1938. С. 50, 70).*

5.1. Історична сутність і трансформації обрядового фольклору

Значно менше час позначився на обрядах, віруваннях та особливо музичних формах пісень. Найтривкіше збереглася *ритмо-структура музичних форм*, а також складочислова будова пісенних текстів, яка завжди органічно поєднана з музичною ритмікою.

Структура музично-поетичних форм обрядового фольклору (насамперед ритміка³³) своєю стабільністю завдячує причинно-психологічним зв'язкам із *функцією пісні* та мисленням. Функція внаслідок важливості солярного циклу для землеробства обумовлює зосередження магічних ритуалів навколо колядувань (ініціація аграрних дій), веснянок (початок землеробства), купайла (підведення підсумку зимової ініціації та весняної польової праці). Саме функція ритуальних співів від початків землеробства і до сьогодні обумовила збереження (хоча й не без втрат) календарних обрядів та пісень, а також і родин-хрестин.

Стан сучасної науки дає змогу поглиблювати пізнання фольклору, спираючись на продуктивні ідеї попередників. До них належить започаткований Климентом Квіткою *функційний* підхід – з'ясування ролі фольклорних творів у землеробському та суспільному побуті³⁴. Метод К. Квітка застосував для виявлення *соціальних функцій* різних народних музичних інструментів. Проте наслідки *ідеї* виявилися ширшими, ніж її конкретне докладання. Функційний підхід дієвий тим, що дає змогу частково підійняти завісу навколо мислення й творчості *дописемних часів*.

Сфера *соціального* охоплює весь верхній палеоліт, і те, зокрема, що є вужчим предметом нашого розгляду – історію землеробського побуту. Цей побут і світогляд від неоліту й до середини ХХ ст. змінювався дуже поволі. «Чим краще ми починаємо бачити минуле, тим більше переконуємося, що так званий «історичний» час (аж до «сучасного» часу та *включно з ним*) – це усього лиш пряме продовження неоліту. Більш складний і дифе-

³³ Див.: Іваницький А. І. Ритмоструктурна типологія: генетичні підстави. Іваницький А. І. *Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики*. Вінниця, 2009. С. 365–343.

³⁴ Квитка К. К изучению украинской народной инструментальной музыки. *Квитка К. Избранные труды : в 2 т.* Москва : Советский композитор, 1971. Т. 1. С. 251–276.

Анатолій Іваницький

ренційований – безперечно <...>. Але час, що рухається по суті тими ж коліями і на *тому ж рівні*»³⁵

Отже, докладання *функційного* методу до зародження обрядової традиції в *неоліті* обумовлене неперервністю історичного процесу. Звернувшись до *езотеричних* знань і враховуючи *функції творців та виконавців* обрядів та пісень, можна гіпотетично (і достатньо доказово) відтворити взаємопов'язані ритуальні явища: рольовий розподіл функцій між *жерцем* і *племенем* та картину постання обрядовості у *дописемний час*.

В. Вернадський на матеріалах історії науки показав закономірність поступу творчої думки: «Нові знання і нові ступені, досягнуті в науковій галузі, неминуче передаються далі нерозривно пов'язаними з нею іншими сторонами людської свідомості та розсувають їх межі». І в іншому місці: «Одночасно історія змикається з біологічними науками. На кожному кроці починає виявлятися біологічна основа історичного процесу, не підозрюваний раніше й до сих пір, напевно, недостатньо враховуваний *вплив долюдського [палеоантропного. – А. І.] минулого людства; в мові й мислі, в усьому його устрої та в його побуті виочнюються перед нами найміцніші ниті, що пов'язують його з його найвіддаленішими предками*»³⁶ [курсив мій. – А. І.].

Увібравши фундаментальні світоглядні, культурні й технологічні досягнення палеоліту, постає землеробська доба з небаченим доти розвитком *солярних культів*. Рене Генон підкреслював: «<...> у традиції важливий саме її *початок* – усе інше лише розкриття, а зовсім не докладання чогось “нового”»³⁷.

Вихід дослідницької думки на *початок* традиції, реставрація *магічних та світоглядних* підвалин життя доісторичної людини неможливі без звертання до напрацювань різних наукових дисциплін. Володимир Вернадський визначив головну тенденцію наукового поступу: «<...> у наш час грані між науками стираються; ми

³⁵ Тейяр де Шарден П. Феномен человека. Москва, 1987. С. 166–167 (курсив у цитаті подано за виданням П. Тейяра де Шардена).

³⁶ Вернадский В. И. Избранные труды по истории науки. Москва : Наука, 1981. С. 55, 240.

³⁷ Генон Р. Символы священной науки. Москва, 2002. С. 56.

5.1. Історична сутність і трансформації обрядового фольклору

науково працюємо за *проблемами*, не рахуючись з науковими рамками»³⁸. Цей висновок спонукає й фольклористику подолати межі поставлених дискурсивною методикою обмежень сфери досліджу.

Фольклор (у зародку як система магічних культів) постав у неоліті після переходу від збиральницько-мисливського до землеробсько-скотарського побуту, а отже й від кочового до *осілого способу життя*. Цей перехід, названий *неолітичною трансформацією*³⁹ (або неолітичною революцією), потужно позначився як на економічному, так і духовному складниках тогочасного побуту й вірувань. Життя в неоліті, порівняно з мезолітом, набагато ускладнилося: зокрема, зросла залежність людини від природних (насамперед атмосферних) явищ. Негативний вплив природних чинників на наслідки землеробства передбачити було неможливо (як іще й у наш час). Ця невизначеність майбутнього стає головним приводом для виникнення землеробських магічних ритуалів. «Ми не знаходимо магію за обставин, – підкреслював Броніслав Малиновський, – де справа визначена, надійна і цілком перебуває під контролем раціональних методів: технологічних процесів. Але ми знаходимо магію там, де безумовно присутній елемент безпеки»⁴⁰.

Обрядова пісенність відзначається музично-типологічними, ритуальними та семантичними особливостями, завдяки яким вона істотно відрізняється від епічного та ліричного родів фольклору. Ці відміни також поширюються на стилістику (модальна мелодика, гетерофонна фактура обрядових наспівів), але особливо виразно проступають у структурах вірша та музичної ритміки, у формах пісень.

Важливе значення для збереження *жанрової* визначеності та цілісності обряду мають *наспіви*. К. Квітка зазначав: «У формі й характері виконання календарних обрядових пісень значною мі-

³⁸ Вернадский В. И. Избранные труды по истории науки... С. 289 (курсив у цитаті збережено за виданням В. Вернадського).

³⁹ Тейяр де Шарден П. Феномен человека. Москва, 1987. С. 167.

⁴⁰ Малиновский Б. Избранное: динамика культуры. Москва, 2004. С. 326.

рою виявляються риси, властиві коли не усьому розряду, то, принаймні, значним групам, що належать до цього розряду пісень»⁴¹.

Про це ж писав Ф. Колесса: «Кожна з названих обрядових пісенних груп (колядки, щедрівки, гаївки, купальські та ін. – А. І.) відзначається характерним типом мелодії, який не повторюється в інших групах; виняток становлять тільки обжинкові пісні, ідентичні з весільними»⁴².

Обидва дослідники, властиво для тогочасного розуміння обрядового фольклору та методики його дослідження, наголошували на *структурних відмінностях* музично-пісенних типів у різних обрядах. При цьому поза увагою залишилися *езотеричні* підстави несхожості типів мелодій в різних обрядах. А вони є вирішальними.

Структурно-типологічна несхожість найдавніших зразків обрядових мелодій різних функційних груп – явище *вторинне*. Для розуміння структурної дивергенції жанрових ознак потрібно брати до уваги *езотеричну* підставу, *коди* світогляду неолітичної людини. Магічне осягнення дійсності відбувалося в ритуальному діалозі роду й волхва, який був посередником між родом і космічними силами (богами). Йоган Гейзинга підкреслював роль духовних провідників в організації життя родових спільнот так: «В основі усякої езотеричності лежить договір: ми, посвячені, будемо вважати оце таким-то, розуміти отак-то, захоплюватися тим-то»⁴³.

У сфері співних соціальних діалогів (респонсії) музичні наспіви є найкраще збереженим доказом цього, значною мірою ініційованого на рівні *підсвідомості*, ритуального «договору». Обряд і його *музичну емблематику* створювали *жерці-волхви*. У наспівах обрядів втілено чуттєві образи та відповідні їм логічні структури (останні на рівні підсвідомості), пов'язані з землеробським календарем. Вони однозначно розрізняються «на слух»: діють як фактор

⁴¹ Квитка К. Об историческом значении календарных песен. *Квитка К. В. Избранные труды : в 2 т.* Москва : Советский композитор, 1971. Т. 1. С. 74.

⁴² Колесса Ф. Характеристика української народної музики. *Колесса Ф. М. Музикознавчі праці*. Київ : Наукова думка, 1970. С. 357.

⁴³ Хейзинга Йохан. *Homo ludens*. В тени завтрашнего дня. Москва, 1992. С. 228.

5.1. Історична сутність і трансформації обрядового фольклору

функційної адресності, не потребують тлумачення та з покоління в покоління відіграють роль асоціативних пускових механізмів асоціацій: наприклад, це – *Сонцестояння, Рівнодення, Весілля* тощо ⁴⁴.

Стимулом відбору структурно-жанрових ознак для обрядових наспівів була потреба в *магічно-звуковому опредмеченні* ⁴⁵ цілком певних матеріальних і духовних явищ: життєдайності землі, окоту свійських тварин, ствердження шлюбу, проводів «на той світ». «Священне уявлення є щось більше, аніж уявне здійснення, ніж символічне втілення, воно є *містичним перетворенням*. У цьому уявленні щось невидиме й невимовне набуває прекрасної, сутнісної, священної форми. Учасники культу переконані, що дія ця актуалізує певне благо, і таємний вищий порядок речей освячує при цьому їхнє звичайне життя» ⁴⁶.

В обрядовому календарі музична емблематика зосереджена навколо трьох головних солярних вузлів: *зимового й літнього сонцестоянь та весняного рівнодення*. Осінь в неолітично-землеробському календарі індоєвропейців – осіннє рівнодення – не має музично-типологічних ознак. Осінь – час відпочинку від тяжкої землеробської праці. Восени збирали гриби, ягоди, співали пісень для власного задоволення.

Календарний землеробський рік починається із *зимового сонцестояння*. Воно ініціює *магічний* початок землеробського року. Навколо нього зосереджуються тисячі обрядів, пісень, жанрів, вірувань. Це велетенський пісенно-обрядовий комплекс,

⁴⁴ Зараз серед обрядових наспівів немало зразків пізнішого походження – таких, які не містять конкретного семантичного коду. І цьому не слід дивуватися, беручи до уваги, що обрядова творчість виникла близько восьми тисяч років тому. Протягом такого тривалого часу відбувалися асиміляційні та міграційні процеси, змінювалися мови. Дивуватися слід іншому: як до ХХІ ст. дійшли не те що уламки, а стільки й таких достатньо збережених форм, що це й забезпечує фольклористиці підстави для дослідження структури й типології обрядових наспівів. А попереду – майже цілинний пласт, пов'язаний з езотеричною проблематикою.

⁴⁵ Це ж спостерігаємо в усіх церковних службах світових релігій.

⁴⁶ Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнього дня... С. 25.

живий і досі на землях українських, білоруських, російських, західнослов'янських, романо-германських – у цілому серед індоєвропейських народів. Він розпросторюється (через Йордань, Масницю, Колодія) аж до *весняного рівнодення*, звідки розпочинається власне землеробська праця і змінюється характер наспівів та обрядовості.

Спираючись на думки О. Потебні, М. Коробки, М. Грушевського і поділяючи їх, Філарет Колесса припускав, що сучасні колядки та інші «зимові» жанри в дохристиянські часи співалися навесні. «Новий рік у слов'ян, – писав Ф. Колесса, – святковано з початком весни, у березні. Тим-то й пояснюється, що в колядках зустрічаємо так багато весняних мотивів та що українські колядки під оглядом змісту й форми так близько підходять до білоруських «волочених» пісень, які на Великдень співають дружини «волочєбників», зорганізовані так само, як наші колядники»⁴⁷.

Проте неможливо погодитися, що велетенський солярно-аграрний зимовий комплекс індоєвропейських народів *цілого континенту* наче б то під тиском пізніших факторів – як християнство та зміна календаря, – міг бути *просто собі переставлений* з весни на зиму. І як би в такому випадкові *практична* свідомість землероба погоджувалася з тим, що в грудні-січні «орали», «сіяли», ластівки літали? Щось із такою концепцією негаразд⁴⁸.

У вислові Ф. Колесси та судженнях його попередників є ще один недолік. Між зимовим сонцестоянням і Новим роком *не існує ототожнення*. Новий рік у різні часи і в різних народів відзначався як взимку, так і навесні, і у вересні. Предки слов'ян і скандинави відзначали Новий рік взимку. Березневий Новий рік – у день весняного рівнодення – святкують іранці, казахи, таджики, китайці (ці двічі – ще й у січні). Та на який би час не «призначалося» настання Нового року, ця дата належить до *хронології* – нею від-

⁴⁷ Колесса Ф. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті. Колесса Ф. М. *Музикознавчі праці*. Київ : Наукова думка, 1970. С. 383.

⁴⁸ Автор цих рядків свого часу також поділяв хибну думку про весняне походження новорічної тематики (Іваницький А. Українська народна музика та творчість. Київ, 1990. С. 68).

5.1. Історична сутність і трансформації обрядового фольклору

лічували і вимірювали *лінійний час* (людського життя, віку тварин тощо). Це поняття не належить до *циклічного*, яким була *землеробська психологія*, а, отже, уже з цієї причини Новий рік у індоєвропейців був святом, позбавленим *сакрального значення*.

Навпаки, два сонцестояння й весняне рівнодення були *сакральними вузлами*. Зимове сонцестояння відзначалося у Західній Європі язичниками і першими християнами (вчорашніми язичниками) «буйними й шумними пировищами» і всенародними гулянками «*як початок нового літа і нового життя на землі*»⁴⁹ [курсив мій. – А. І.] принаймні до VII ст. У східних слов'ян – значно довше: рештки язичництва почасти «розчиняються» у православі в XIV–XVI ст., але не зникають, набуваючи форми двовір'я.

Дні зимового сонцестояння були сакральним пунктом ініціації в багатьох культурах ще від неоліту. Зокрема, грудневе сонцестояння 5508 року до н. е. – день народження арійського бога Мітри, у стародавньому Єгипті – бога Гора, потім Зевса (давня Греція). На цей же солярний пункт припадає й народження Ісуса Христа⁵⁰. Збіг цього сакрального пункту в багатьох, навіть віддалених народів свідчить про *обмін* сакральними символами між жерцями-волхвами різних культур, допоки вони перебували у зв'язках трансцендентного порядку⁵¹. Особливе значення зимового сонцестояння як точки *входження* в сакральну традицію пояснюється тим, що сонце «наблизившись до свого мінімуму <...>, незворотно починає знову рости; ось чому літнє сонцестояння

⁴⁹ Свенціцький І. Різдво Христове в поході віків: Історія літературної теми і форми. Львів: Діло, 1933. С. 8.

⁵⁰ Канигін Ю. Шлях аріїв. Київ, 2006. С. 190.

⁵¹ «Нехай тільки не роблять звідси висновків, що символічна форма підходить лише для простого народу: правильним буде скоріш протилежне, або, краще сказати, вона однаково позитивна для всіх, тому що кожному допомагає зрозуміти більш чи менш повно, більш чи менш глибоко явлену нею істину – у згоді з мірою його власних інтелектуальних можливостей. Ось чому найвищі істини, які неможливо було б висловити й передати ніяким іншим способом, виявляються до певної міри доступними передачі, будучи, так би мовити, вбрані у символи; ці вбрання, безперечно, приховують їх від багатьох, але й являть їх в повному блискі очам тих, хто вміє бачити» (Генон Р. Символи священної науки. Москва, 2002. С. 36).

позначає початок *низхідної* половини [року], а зимове сонцестояння, навпаки, початок половини *висхідної*»⁵².

Відзначення *Нового року* не мало стосунку до *солярного* циклу – до речі, як і зараз до християнського Різдва. Християнство зберегло властиве язичництву протиставлення *сакрального* (Сонцестояння як Різдво Христове) та *мирського* (профанного – Новий рік). Про відповідні образні ряди в розвитку мислення та уяви говорив Йоган Гейзинга: «Для науки про культуру важливо зрозуміти, *що саме* означають ці образні втілення у свідомості народів, яку вони формують і підтримують на високому рівні (*hooghouden*)»⁵³.

Обрядовий фольклор, що виник як засіб *опредмечення* світу за посередництвом магії, був водночас первісною філософією, засобом пояснення світобудови та методом включення людського духу і волі в космічні сфери. Обрядові наспіви є *символами й знаками* світобачення та *звуковим упорядкуванням* суспільних стосунків. Щодо пісennих текстів, то вони також мали в неоліті та десь до Середньовіччя сакральний смисл. Але з прийняттям християнства вони десакралізувалися⁵⁴. З падінням язичництва тексти і обряди поступово втрачали колишній священний смисл і набували розважального спрямування.

Обрядові пісні й традиції – лише при естетичному ставленні проста й зрозуміла річ. В обрядових традиціях і піснях ховається величезний терен езотеричних загадок. Але вже зараз є всі підстави ступити на це поле і розглядати обрядовий фольклор як *історичний код*, схованку психологічної та історичної інформації, яка за обширом і вагою не поступається напрацюванням археології. Однак, на відміну від археології, яка має справу переважно з матеріальними *рештками*, у сховищах духовної світової традиційної культури збережено живі музичні форми.

⁵² Генон Р. Символы священной науки... С. 275.

⁵³ Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня... С. 26.

⁵⁴ До речі, десакралізація простежується в пародіях на церковний спів у творчості бурсаків і семінаристів. Це, очевидно, загальнопсихологічний спосіб оптимізації настрою й громадського життя.

5.1. Історична сутність і трансформації обрядового фольклору

Їх *ритмоструктура* спирається на *логічні фігури* мислення, за допомогою яких у неоліті формувалася відповідна жанровість і *функційність*. За допомогою простежування історичних стадій становлення логічних фігур мислення стає реальністю *хронологізація* фольклорної музики. На українських матеріалах перші кроки у цей бік зроблено упорядником збірника ⁵⁵.

На початку ХХ ст. російський етномузиколог Євген Гіппіус пояснював стійкість типів обрядової музики тим, що їх *музична формульність* функційно схожа на *заговор*: «Наспів – скристалізована у відповідних межах певна формула (достатньо збігається з формулою заговору). Ця формула наспіву являє собою відкарбований пластичний музичний образ, цілком самостійний, тобто він не виходить поза межі музичних засобів виразності». Ідеться про те, що композиційна самодостатність наспівів-формул не потребує формотворчої участі слова чи танцю, як це попередньо було в палеоліті – на зорі виникнення мистецтва.

Є. Гіппіус вказав на магічно-ритуальні аналогії між *заговорами* та *обрядовими наспівами*. І пояснював причину стійкості *формул* – як словесних, так і музичних – їх *магічним призначенням*: «Оскільки основною властивістю музики, що перебуває у сфері «суспільного споживання», є безперервна мінливість – така кристалізація [типів обрядових наспівів] може бути пояснена винятково наслідком магічної функції» ⁵⁶.

Від епохи неолітичних вірувань збереглися живі свідчення зв'язків між фазами сонячного циклу, землеробською практикою, віруваннями та музично-поетичними формами обрядових наспівів. Серед них за структурною тривкістю одне з перших місць належить *наспівам*. Священні *ритуальні тексти* ⁵⁷ знач-

⁵⁵ Іваницький А. І. Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики. Вінниця : Нова книга, 2009. 403 с. Опрацьована методика дає змогу залучати й матеріали інших фольклорних культур.

⁵⁶ Цит. за : Эвальд З. В. Песни белорусского Полесья. Москва, 1979. С. 17.

⁵⁷ Але й до сьогодні «звичай ходити в різні часи року по домах з піснями-молитвами, що мали виведати в богів всякого добра для мешканців – засновується на вірі в магічну силу слова. Правда, в основі цієї віри лежить гаряче побажання рільника і пастуха – приплоду живої робочої сили – людської і

ною мірою втрачено. Типові ритмоформи сакральних *наспівів*, навпаки, зберегли ритмічну структуру та виконавські форми до наших днів (як, наприклад, діалогізм в купальських чи весільних піснях). За тисячі років в обрядових піснях змінилася на-самперед *мелодика* – як найбільш лабільний компонент музики. З бігом часу колишня пливка мовно-музична речитативність займала все менше й менше місце в *музичних ладах*, які дедалі (як і ритміка) структурувалися і прибирали вигляд *звукорядів*. А відношення між *устоями* та *неустоями* набули невластивої для мови висотної та ритмічної *визначеності*.

Типи наспівів *символічно* пов'язані з певними обрядами й часом їх виконання. А за цим усім стоїть звичаєва магія. Творцями її були духовні провидці (в езотеричних сферах) та вожді-волхви життя родового суспільства. Обрядові співи обслуговували, починаючи від землеробського неоліту і далі до середньовіччя, шість визначальних у житті суспільства потреб: три календарно-землеробських (два сонцестояння і весняне рівнодення) і три родинних (весілля, народина, смерть).

Стійкість обрядових дій протягом тисячоліть, що властива всім релігіям (і язичництву також), обумовлена найперше впливом *сакральності*. Але сакральність діє не на розум, а на *почуття*. Задля її ствердження і було опрацьовано *магію круговерті* землеробського року та *лінійного руху* людського життя (від колиски до могили). Щоб закріпити у свідомості роду (племені) *через магію* закони річного аграрного циклу, волхви-жерці інтуїтивно опрацьовували досконалу музичну систему *пізнавальних знаків*: зими, весни, літа. Те ж поширюється і на родинні обряди. Власне обрядові наспіви мають чітко *визначені ритмічні структури*, які асоціюються з певною порою року, з родинними подіями.

звіриної, та земного урожаю, від якого залежить уся жива сила. Із цього особового побажання виросла згодом молитва як вислів точно окресленого і свідомо направленого збірного побажання» (Свенціцький І. Різдво Христове в поході віків: історія літературної теми і форми. Львів, 1933. С. 92).

Дмитро Щириця

5.2. АНТОЛОГІЯ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ ЯК ФОРМА КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ

Зазвичай праця науковців сприймається як дещо відокремлене від суспільних процесів або принаймні прямо не пов'язане з ними. І хоча такі науки як етнологія та музикознавство відображають культурну активність людини, це ще не означає їхнього безпосереднього взаємозв'язку з такими процесами. Проте у деяких випадках результати діяльності дослідників можуть відігравати певну роль у житті суспільства. Зокрема, можна говорити про дослідження, збереження і відтворення фольклору як про діяльність, яка має важливе культурне та соціальне значення. У цьому контексті варто згадати про працю групи етномузикологів відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України, яка полягає у створенні регіональної антології українського музичного фольклору. У цьому випадку можна говорити про певну соціокультурну роль, що пов'язана із збереженням традиційної музики у формах наукового опрацювання матеріалу та його нотної фіксації. Пропонуємо на цьому прикладі розглянути зазначений різновид наукової етномузикологічної діяльності у зв'язку з поняттям культурної пам'яті, яка є однією з форм збереження та передачі важливої інформації всередині певної спільноти.

Етномузикологічна діяльність, як відомо, спрямована на фольклорну традицію, у даному разі – українську, в її музичному аспекті. Це велика традиція у всіх сенсах, яка підтримувала стабільність життя українського суспільства протягом багатьох століть. Проте зараз до явищ, близьких до традицій, у розповсюдженому

Дмитро Щириця

розумінні, дедалі частіше застосовується поняття «культурна пам'ять». У зв'язку з цим треба коротко окреслити відмінності цих понять, адже коли ми говоримо про традицію, здається, часто можемо говорити і про культурну пам'ять. Думка про подібність цих явищ виникає не випадково, адже обидва вони сприяють зв'язку поколінь, пов'язані з передаванням досвіду, служать тим, що Я. Ассман назвав «коннективною структурою»¹ – фактором об'єднання спільноти та створення власної колективної ідентичності. Але основною відмінністю в контексті цієї розвідки є той факт, що фокусування на пам'яті дозволяє говорити про механізми збереження культурних надбань навіть у випадках занепаду традицій. А це набуває значної актуальності останнім часом, коли народні традиції позбавляються середовища свого існування і, відповідно, трансформуються або зовсім зникають.

Варто зазначити, що традиції динамічні і змінюються під впливом нових факторів. Можна навіть сказати, що вони закінчуються під впливом кардинальних змін. Наприклад, тривалий час у наукових колах вважалося, що модернізація суспільства знищує традицію, і ці два явища розглядалися як антагоністичні. І хоча деякі сучасні дослідження допускають існування традицій і у модерному суспільстві², така думка не позбавлена підстав. Це нам яскраво демонструє динаміка української фольклорної музичної традиції у XX та XXI ст. Урбанізація, зміни форм культурного життя спільнот, у тому числі у зв'язку з появою нових технічних комунікаційних можливостей, і, нарешті, сучасна інформаційна епоха з притаманною їй легкістю передавання інформації справили негативний вплив і на пісенну, і на інструментальну музичні традиції. Адже деякі їхні форми зникли або

¹ Ассман Я. Культурная память : Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. Москва, 2004. 368 с. (Studia historica). С. 16.

² Федотова Ф. Г. Модернизация и традиция. *Культура и общество*, 2014. № 2. С. 80–91; Эйзенштадт Ш. Новая парадигма модернизации. Распад ранней парадигмы модернизации и пересмотр соотношения между традицией и современностью. *Сравнительное изучение цивилизаций: Хрестоматия: учеб. пособие для студентов вузов*. Москва, 1998. С. 470–479.

5.2. Антологія музичного фольклору як форма культурної пам'яті

видозмінилися зі зміною суспільних умов і способів передавання (наприклад, перестають існувати обряди, які супроводжує обрядова музика, що позбавляє останню її питомого середовища, зменшуються або повністю зникають можливості для навчання традиційному виконавству у притаманних для цього умовах тощо). Відповідно, спостерігаємо згасання народних музичних традицій, якщо розуміти їх у певних коректних наукових рамках. Проте існують інші, «штучно» створені можливості для продовження існування важливих для суспільства форм культурних явищ, представлених, зокрема, і в українській традиційній музиці. Ці можливості пов'язані з навмисним культивуванням традиційних засобів музикування, намаганням зафіксувати їх «так як вони є» за допомогою наявних засобів нотного письма, науковим опрацюванням зразків, описом та систематизацією особливостей способів виконання та їх побутування, вторинним виконавством, а також композиторською творчістю на основі фольклорних зразків, яка завдяки збереженню мелосу, словесної частини пісень, а часом і окремих виконавських прийомів, характерного звуковидобування та інструментарію може залишати певний незмінний «культурний код» традиції та відтворювати його в нових музичних творах. Усі ці форми діяльності у сфері збереження фольклору можна означити як явища культурної пам'яті.

Зазначене поняття базується на соціальному розумінні феномену пам'яті. Варто згадати, що дослідження соціальних видів пам'яті розпочав у своїх працях ще на початку ХХ ст. М. Хальб-вакс. Найвідоміша з них «Соціальні рамки пам'яті»³ описує шляхи до розгляду процесів пам'яті на груповому, колективному рівні. Проте актуалізації та подальшого інтенсивного розвитку ця тема зазнала лише протягом останніх десятиліть, зокрема, у роботах Я. Ассмана⁴, П. Коннертона⁵, А. Ассман⁶. Також важ-

³ Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. Москва, 2007. 348 с.

⁴ Ассман Я. Культурная память : Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности...

⁵ Коннертон П. Як суспільства пам'ятають. Київ, 2004. 184 с.

⁶ Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Київ, 2012. 440 с.

Дмитро Щириця

ливі ідеї для розуміння пам'яті в культурологічному сенсі, на які спираються сучасні дослідники, висловлював Ю. Лотман ⁷.

У одній з власних праць ми вже зазначали, що колективні спогади сприяють самоусвідомленню групи у часовому вимірі та дозволяють виробити традиції та власну ідентичність ⁸. Це можна стверджувати, спираючись на роботи М. Хальбвакса ⁹, А. Макарова ¹⁰, Я. Ассмана ¹¹ та інших. Зокрема, щодо часового аспекту самоусвідомлення людини А. Макаров зазначає: «Причетність до пам'яті групи дозволяє кожній окремій людині віртуально проживати довше життя, ніж те, яке їй відпущене в її біологічному існуванні» ¹². Те ж саме можна сказати про традицію – вона також «продовжує» життя людини, пов'язує її з минулим, «заглиблює» її в життя попередніх поколінь та дає можливість стати ланкою, яка пов'язує її з майбутнім. Як зазначає Я. Ассман, «соціальна група, яка засновується як спільнота спогаду, оберігає своє минуле з двох основних точок зору: своєрідності та довговічності. Створюючи свій власний образ, вона підкреслює відмінності з зовнішнім світом і, навпаки, применшує внутрішні відмінності» ¹³. Ці аспекти і є надзвичайно важливими для забезпечення ідентичності та її збереження (продовження, або передачі).

Чому важливою і навіть ключовою у нашому розгляді є саме ідентичність? Ідентичність дозволяє зберегти цілісність спільноти або нації, а значить, є запорукою її виживання. При цьо-

⁷ Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении: Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 200–202.

⁸ Щириця Д. О. Творчість Едгара Вареза: взаємодія традиційного та креативного : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2019. С. 72.

⁹ Хальбвакс М. Социальные рамки памяти...

¹⁰ Макаров А. И. Феномен надындивидуальной памяти (образы – концепты – рефлексия): монография. Волгоград: изд-во ВолГУ, 2009. 216 с.

¹¹ Ассман Я. Культурная память : Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности...

¹² Макаров А. И. Феномен надындивидуальной памяти (образы – концепты – рефлексия)... С. 10.

¹³ Ассман Я. Культурная память : Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности... С. 41.

5.2. Антологія музичного фольклору як форма культурної пам'яті

му саме ідентичність є загроженою в умовах глобалізації та потребує особливої уваги. Зокрема, це зазначає О. Красівський: «культурна глобалізація характеризується зближенням культур між різними націями, країнами і призводить до поглинення національних надбань культури популярними міжнародними, або часткового їх зникнення, або перетворення на інтернаціональні, що можна розцінювати як втрату національної ідентичності»¹⁴. Також про небезпеку глобалізації у цьому аспекті пише М. Козловець: «У контексті глобалізаційних процесів виникає загроза посилення тенденцій космополітизації культури, відмови від традицій і самотності»¹⁵.

При цьому, як бачимо, ідентичність спільноти пов'язана з культурою, адже культурні цінності забезпечують її ядро. Саме культурна складова відіграє важливу роль у її формуванні, зокрема, це зазначає М. Козловець у великій праці «Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації». Ідентичність, за М. Козловцем, є важливим фактором існування націй і держав в умовах глобалізаційних процесів. Як ключові для її збереження, науковець розглядає культуру і цінності, які пов'язує, зокрема, з етнічними традиціями¹⁶.

Важливо зазначити, що утвердженню національної ідентичності сприяє поширення народної культури і творчості на її основі, що можна визначити як національну культуру, але не масова культура, яка виявляється загальнішою, більш інтегрованою до світових стандартів та, відповідно, більш глобалізованою. Це підтверджують дослідження багатьох вчених у галузі національної ідентичності. Зокрема, узагальнюючи праці видатних світових дослідників, І. Лисий протиставляє масову та «високу» культуру з національним обличчям в аспекті їх значення для ідентичності: «безликий «маскульт» з його невизначеністю нічого визначати не може, він здатен хіба що розмивати ту чи

¹⁴ Красівський О. Глобалізація та ідентичність національної культури. *Ефективність державного управління*. 2017. Вип. 4 (53). Ч. 1. С. 14.

¹⁵ Козловець М. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації. Монографія. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. С. 415.

¹⁶ Там само. С. 414–415.

Дмитро Щириця

іншу певність, тоді як унікальна національна культура визначає обличчя відповідної спільноти»¹⁷.

Таким чином, дослідники пов'язують ідентичність з культурою і національними традиціями як важливим її компонентом. До таких традицій, безумовно, належить і музичний фольклор, який трансформується і зникає під впливом культурної глобалізації. В результаті деградації такої культурної основи постає проблема самоідентифікації¹⁸, яка, як стверджує О. Красівський, характерна для глобальної культури: «Якщо розглядати культуру насамперед як спосіб життя, чи конструкцію, що склалися протягом певного часу, у межах якого створюються відповідні образи людського світу і характеристики дійсності, репрезентовані усталеними нормами культури, то культурна глобалізація призводить у такому разі до зміни контексту (структури) цього образу, ідентичності, загальних уявлень, цінностей»¹⁹.

Натомість виконати роль носія та механізму передавання культурних цінностей у випадку занепаду традицій може культурна пам'ять. Очевидно, що вона пов'язана, з одного боку, з механізмами соціального запам'ятовування та пригадування, а з другого – з культурою та цінностями, які за допомогою них зберігаються та передаються.

Культурна пам'ять передбачає культивування певних цінностей через явище «обґрунтовуючого спогаду», який, як зазначає один з основних сучасних теоретиків культурної пам'яті Я. Ассман, «завжди швидше запроваджується, ніж виникає сам собою (а також штучно доповнюється, адже закріплений в сталих формах)»²⁰. Саме цим культурна пам'ять відрізняється від іншого типу пам'яті, що існує в соціумі (Я. Ассман називає її «ко-

¹⁷ Лисий І. Я. Культурна ідентичність: культурні виміри націй у баченні М. Гібернау. *Наукові записки НАУКМА. Філософія та релігієзнавство*. 2014. Т. 154. С. 14.

¹⁸ Красівський О. Глобалізація та ідентичність національної культури... С. 15.

¹⁹ Там само. С. 14.

²⁰ Ассман Я. Культурная память : Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности... С. 54.

5.2. Антологія музичного фольклору як форма культурної пам'яті

мунікативною»), яка обмежується безпосереднім передаванням у межах покоління і тому не потребує особливих форм: «Культурна пам'ять, на відміну від комунікативної, це справа мнемотехніки, для якої в суспільстві існують спеціальні інститути»²¹. Таким чином, під культурною пам'яттю Я. Ассман має на увазі пам'ять соціального утворення (групи, суспільства), яка містить важливі спогади про себе у періоді, що перевищує часові рамки покоління (або безпосередньої пам'яті людини та її оточення) і потребує для свого існування особливі форми передачі. І якщо старішими з таких форм є обряди і свята, які за допомогою своєї періодичності та небуденного характеру створюють умови для передавання колективних спогадів, у пізнішому часі та сучасних суспільствах культурна пам'ять пов'язана також з писемністю та, відповідно, можливістю щось незмінно зафіксувати та залишити в канонічному вигляді.

Таким чином, механізми культурної пам'яті у своїй основі мають повторення або фіксацію, адже це дозволяє кожного разу в однаковому вигляді відтворити важливі соціальні спогади та закріпити їх у колективній свідомості. У зв'язку з цим однією з форм культурної пам'яті є тексти. Зокрема, значення писемності з цього погляду детальніше досліджене Я. Ассманом²². У випадку народної музичної традиції, її фіксація є такою писемною формою, яка зберігає прояви цієї традиції за допомогою нотного тексту з додатковим науковим коментарем, що теж видається важливим. Це дає можливість подальшого відтворення та інтерпретації – як виконавської, так і наукової, а також заохочує звернення до аудіозаписів і наукових та архівних джерел. Для цього антологічний підхід передбачає і доволі детальні нотні транскрипції, і наукові коментарі. Також цінним є зібрання максимальної кількості показових зразків за регіонами, що має відображати різноманітність характерних жанрів і виконавських стилів. Окрім цього, до створення цієї праці залучаються провідні фахівці в кожній з галузей народної музичної традиції,

²¹ Там само.

²² Ассман Я. Культурная память : Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности... С. 93.

Дмитро Щириця

використовуються знакові видання, які вже існують та мають авторитет у середовищі етномузикологів. Тому антологія може бути джерелом для подальшого вивчення, інтерпретації, виданням, яке претендує на свого роду канонічність. І в разі принаймні часткового досягнення такої мети, усі значні зусилля для її реалізації можна вважати оправданими.

Отже, як зазначалося, глобалізація пов'язана зі зміною питомої культури та ідентичності. Натомість механізми культурної пам'яті однією з основних цілей мають збереження такої ідентичності. Вони передбачають культивування важливих для спільноти культурних цінностей та колективних спогадів, які цю спільноту об'єднують, створюють відчуття загального минулого, одних коренів для всіх її членів. Такі цінності несе в собі й традиційна культура, зокрема музична, а їхнє збереження та передавання виявляється важливим, навіть необхідним, для існування національної ідентичності.

Однією з форм збереження традиційної музики є етномузикологічна діяльність з відбору, нотного транскрибування та наукового опрацювання фольклорних музичних зразків. Її результат у вигляді систематизованої регіональної антології українського музичного фольклору цілком можна вважати вагомим внеском у забезпечення культурної пам'яті, адже він слугує фіксації, поширенню та «канонізації» найтиповіших і найцінніших зразків традиційного українського музикування.

Софія Грица

5.3. ТРАНСМІСІЯ ФОЛЬКЛОРУ ЗАСОБАМИ МАСОВОЇ ІНФОРМАЦІЇ

Засоби масової комунікації – радіо, телебачення – видатні досягнення ХХ ст., без яких зараз немислимий культурний прогрес, містять в собі й значні протиріччя. Будучи фактором демократизації, відіграючи позитивну роль у збереженні культурних цінностей, надаючи можливість залучення до них мільйонів, ЗМК в той же час ніби знімають «сакральну» завісу між феноменом мистецтва і мільйонами його споживачів, загострюють проблему автентики, екології мистецтва.

З часів прийняття незалежності ситуація в Україні кардинально змінилася. Виросло ціле покоління з новим світоглядом, зорієнтованим на європейську інтеграцію. Змінилися пропорції в структурі поміж сегментами міської та сільської, професійної та народної культур з перевагою першої та відповідним потрактуванням народної як раритету минулого. Проте для українця протягом століть бездержавності мова, пісня, які були могутньою підвалиною самоідентифікації, скарбницею нереалізованих у ті часи народних талантів, і надалі залишаються маркерами, як і кольори прапора, під якими Україна утверджує своє гідне місце в сучасному глобалізованому світі.

Існує доволі обширна література, присвячена засобам масової комунікації, їх ролі в розвитку сучасної культури. ЗМК – об'єкт активного й систематичного вивчення західної культурології, що має таких серйозних adeptів як В. Беньямін, М. Маклюен, А. Моль та ін. Однак теоретичні праці в цій галузі рідко поєднуються з практичною діяльністю їх авторів на радіо, телебаченні і являють собою спостереження радше збоку, ніж «зсередини» до-

Софія Грица

тичних до радіо й телебачення осіб, котрі мають можливість стежити за його механізмами, за динамікою їх впливу на реципієнта. Свою перевагу над «чистими» теоретиками автор бачить в практичній діяльності в системі ЗМК, що тривала понад десять років, а саме участю в майже 300-х радіо- і телепередачах у ролі коментатора, ведучої, на чию адресу надійшло сотні листів радіослухачів. Ця практика дає значний матеріал для спостереження над впливом ЗМК на слухачів і зворотнього зв'язку з ними. Усі згадані передачі були зосереджені на одному конкретному предметі – народній музиці. У них висвітлювалось її функціонування в первісних автентичних і вторинних формах. Значна слухачька пошта давала змогу робити висновки про світоглядні зрушення в осмисленні фольклору, про відродження інтересу до нього: виникло безліч фольклорних колективів у селах («хорів-ланок», «троїстих музик», ансамблів), відбулася переорієнтація з професійної творчості на фольклор у сільських і міських аматорських колективах.

У низці досліджень, присвячених радіо, телебаченню, проблеми комунікації нерідко відокремлюються від їх змістовної сторони, що потребує мистецтвознавчого аналізу. Цілком очевидно, – відзначає А. С. Вартанов, що, вивчаючи ЗМК лише як інформаційне утворення, неможливо зрозуміти їх художній потенціал і, навпаки, дослідження естетичної специфіки ЗМК мало що здатне відкрити в їх можливостях бути засобами спілкування¹.

Говорити про головне – про вплив інформації на слухача і його сприйняття, і врешті про суспільну функцію ЗМК, їх пізнавальне і виховне значення можна лише на основі самої інформації. Від того, як буде організовано процес комунікатор – отримувач, якою інформацією буде заповнено першу ланку, значно залежить попит на неї. У будь-якому разі, як показує практика, найважливішими умовами ефективного функціонування цього механізму є: а) її змістовність, правдивість, пасіонарність; б) системність. Ці фактори в комплексі організовують рефлексорну діяльність слухача, вміння розбиратися, диференціювати, виправляти.

¹ Вартанов А. С. О методологических подходах к изучению средств массовой коммуникации. *Методологические проблемы изучения средств массовой коммуникации*. Москва : Наука, 1985. С. 4.

5.3. Трансмісія фольклору засобами масової інформації

Ми надаємо великого значення «зворотному» зв'язку передач зі слухачами, документам *ментального* характеру – їхнім листам, що відображають спосіб мислення, психологію сприйняття, їхнє ставлення до даного явища. Особливо цікаві проблемні листи опубліковано в кінці цього підрозділу.

Український досвід пропаганди фольклору на радіо.

Структура передач. Зворотний зв'язок. Поштовхом до організації циклу фольклорних передач стало присудження Українському радію призового місця на Європейському радіоконкурсі в Братиславі 1979 року ². Цього ж року музична редакція Українського радіо запропонувала мені вести цикл фольклорних радіопередач «З народних джерел» ³. Вони були організовані в формі лекцій-концертів, які знайомили слухача з жанрово-тематичними видами українського фольклору. Від самого початку відчувався голод на польовий матеріал, що міг би послужити документальним підтвердженням розповіді про календарно-обрядовий, родинно-обрядовий цикли, про історичну епіку та ін. Музичними ілюстраціями служили переважно обробки народних пісень у виконанні провідних колективів і солістів країни – Народного академічного хору ім. Г. Верьовки, Черкаського народного хору, виконавців народної пісні – Б. Гмирі, Ф. Жарка, Н. Матвієнко та ін. До передач було залучено також окремі мої

² Для участі в радіоконкурсі Українське радіо, згідно з вимогами Братислави, представило обробку народної пісні («Ой глибокий колодязю» Є. Станковича у виконанні Н. Матвієнко) і розгорнутий реферат «Український музичний фольклор» (І п.л.) з аудіоілюстраціями автентичного фольклору. Цей реферат з аудіоматеріалом автентичного фольклору був підготовлений мною і дещо доповнений Р. Стецюком, який і прочитав його на семінарі народної музики України в Братиславі (виданий під назвою: Séminaire Musique Folklorique d'Ukraine. Bratislava, 1979). За обробку народної пісні «Ой глибокий колодязю» і реферат Українське республіканське радіо було нагороджене срібною медаллю; виконавиця обробки Н. Матвієнко – бронзовою.

³ У першому фольклорному радіоциклі були висвітлені наступні теми: календарно-обрядова, родинно-обрядова творчість; українські народні думи; історичні пісні та пісні-хроніки; українська народна балада; любовна лірика; народний романс та пісні літературного походження; Тарас Шевченко і народна пісня; народна революційна пісня.

Софія Грица

експедиційні матеріали автентичного фольклору, який мав по-сісти провідне місце для утвердження цього маловживаного в Україні поняття, але через низьку технічну якість така практика була непослідовною. Дикторський текст, якому віддавали перевагу, надавав передачам відтінку академічності. Попри це, вони привертали до себе увагу зацікавлених груп слухачів, котрі підтримали в своїх листах ініціативу організації фольклорних програм, висловлювали бажання передавати їх частіше.

«Прорив» до слухача почався з організації родіоконкурсу «Золоті ключі» 1980 року, влаштованого за прикладом європейських фольклорних радіоконкурсів, у якому взяли участь самі носії фольклору. Передачі «Золоті ключі» стали щотижневими ⁴. Новація конкурсу полягала в максимальному наближенні радіо до слухача, який став виконавцем і безпосереднім учасником радіоінформації, тобто була ніби відтворена ситуація функціонування фольклору в побуті: слухач – він же виконавець за участю радіо як організатора процесу мовлення. Передачі будувались у вигляді репортажів за участю коментатора. Конкурс був запроваджений за різними видами автентичного виконавства, представленого в Україні: «хорами-ланками», фольклорними гуртами, інструментальними ансамблями (т. зв. «троїстими музикантами» і солістами, сімейними колективами ⁵. Шкала оцінок пісенного матеріалу, представленого в концертах, визначалася за листами слухачів. Остаточне визначення призових місць за зазначеними видами виконавства входило в компетенцію спеціально організованого на радіо журі авторитетних експертів.

Збирала матеріал спеціально створена фольклорна редакція Українського радіо, яка організувала низку фольклорних експе-

⁴ Активну роботу зі збору матеріалів вела Г. В. Верховинець. У 1985–1986 роках коментовану передачу замінили концертами учасників конкурсу, які вела редактор К. С. Божко. З 1987 року на прохання слухачів відновили передачі «Золоті ключі» з коментарями (ведучими були автор цих рядків і народний артист УРСР М. М. Кречко).

⁵ Музична редакція радіо організувала експедиційні виїзди зі збору матеріалу на місцях, а також широку мережу радіокореспондентів з областей, які постійно поповнювали фольклорні фонди Радіо.

5.3. Трансмісія фольклору засобами масової інформації

дицій у різні області країни. Так, в I конкурсі взяли участь до 1000 народних виконавців: 55 вокальних гуртів (з них 18 хорів-ланок), 34 ансамблі троїстих музик, 8 солістів – виконавців на народних інструментах, 17 солістів-вокалістів. Виявлено було такі цікаві колективи, як хори-ланки з с. Калинівка Лугинського р-ну, с. Меделівка Радомишльського р-ну Житомирської обл., с. Журачів Ківерцівського р-ну Волинської обл., с. Блудше Козелецького р-ну Чернігівської обл., с. Солониця Лубенського р-ну Полтавської обл., троїсті музики – родина Мотрюків з с. Микуличин Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл., с. Рудки Диканського р-ну Полтавської обл., вокально-інструментальний ансамбль із с. Підзамочок Бучацького р-ну Тернопільської обл., інструментальне тріо братів Прилипчан із с. Шепіт Путильського р-ну Чернівецької обл., співачка Уляна Кот ⁶ із с. Крупове Дубровицького р-ну Рівненської обл. та ін. Фольклорна редколегія радіо налагодила контакти з обласними і районними науково-методичними центрами, які долучилися до збору матеріалів й надсилали їх на наступні конкурси.

У 1982 році у звукорежисера В. Горбатюк виникла ідея організації ще однієї фольклорної передачі, яка мала би показати фольклор у виконанні корифеїв української професійної школи. Вона здобула назву «Дзвонкова криниця». Як автору і ведучій передач, мені була надана можливість підпорядкувати їх завданню формування світоглядного погляду на фольклор, висвітленню його функціонування у вторинних формах різних жанрів професійної музики, головним чином у вокальному виконавстві, через фольклор розкрити глибинні традиції культури, її генетичне коріння, відродити незаслужено забутий фонд пісень матерів і батьків. Передачі зацікавили слухача.

⁶ У. Кот виступала на фольклорному концерті в Будинку Спілки композиторів СРСР у Москві в 1981 р. серед представників інших республік. Тоді ж за рекомендацією Всесоюзної фольклорної комісії я відібрала з репертуару співачки кращі зразки (18 пісень), 6.12.81 їх записано на платівку фірми «Мелодія», яка з моєю анотацією вийшла 1985 р. Окремі зразки були надруковані у підготовленому мною збірнику українських пісень в угорському перекладі: *Ukrán népdalok*. Budapest, 1985.

Софія Грица

Отже, на українському радіо виникло два профілі пропаганди фольклору – в автентичних формах, репродукованих радіо, і вторинних – у композиторських обробках, у виконанні професіоналів. Вони ж відбили й дві найважливіші форми його життя в побуті: у вигляді автентичного та адаптованого (фольклоризму).

Будь-яка інформація знаходить свого реципієнта, впливаючи на диференціацію слухацької аудиторії. Інтерес до неї визначається знанням предмета. Міра уваги чи неувagi, як справедливо зазначив А. Моль, відіграє важливу роль в механізмах функціонування засобів масової інформації й на індивідуальному, й на суспільному рівнях. «Золоті ключі» і «Дзвонкова криниця», що певний час йшли паралельно (1982–1986), істотно відрізнялися. У першому випадку інформація надходила від самих слухачів, тобто була для них органічною, у другому – йому адресувалася: фольклор звучав в адаптованих формах – композиторських обробках, у виконанні професійних майстрів.

«Золоті ключі», природно, сформували соціально однорідну аудиторію, головним чином сільську, а також шанувальників автентики, інтерес до якої помітно виріс, тоді як «Дзвонкова криниця» повинна була завойовувати аудиторію вихованням слухача (особливо за умови композиторського «експериментування» в галузі фольклорної обробки і певної опозиції до сприйняття цього явища). Контрастні плани подачі фольклору ЗМІ в названих двох циклах істотно загострили проблему сприйняття його первинних і вторинних форм, суперечливість у їхній оцінці.

Зазвичай процес рецепції радіоінформації має первинний характер. Біля радіо не просиджують «від» і «до». «Золоті ключі» в сенсі уваги до них стали ледь не винятком. З виходом програми в ефір редакція отримала понад дві тисячі листів. Це результат залучення радіослухача до особистої участі в передачі, високої адекватності сприйняття добре знайомої інформації, демократичності передачі, її уваги до людини-трудівника, її духовного світу, творчої майстерності.

Пропаганда фольклору засобами радіоконкурсу мала низку позитивних сторін. Передусім вона була заснована на передачі спонтанного фольклорного процесу, створювала ефект безпосе-

5.3. Трансмісія фольклору засобами масової інформації

редньої зустрічі з автентикою, повертаючи слухача до конкрет-ночуттєвого уявлення про фольклор, про його звуковий світ, з організаційного аспекту передача переводила увагу на дієвий. По-друге, ефективною була сама форма конкурсу, яка стимулювала творчу активність.

Записи фольклору, що масово надходили на перші радіоконкурси (у цьому неабияку роль відіграла новизна заходу), надавали можливість його верифікації, ретельного відбору. Звукові ресурси «Дзвонкової криниці» були обмежені фондами радіо, як з кількісного, так і з якісного боку (адже йшлося про відбір архівних записів, що зафіксували виконавське мистецтво корифеїв у минулому).

Існують різні типи передач. З-поміж них найважливішими для радіо можна вважати експозиційно-хронікальні, мета яких подати якомога більше інформації без надто докладних, розгорнутих пояснень. Вони охоче сприймаються у вигляді інтерв'ю від осіб, що беруть участь у програмі. Такі передачі мають тенденцію до безперервності, що обумовлена постійним надходженням життєвої інформації. Це було характерно для «Золотих ключів». Інший тип – пояснювально-освітні програми, присвячені певній темі. Їхня тривалість непередбачувана. З вичерпанням теми такі передачі можуть припинятися, з відновленням інтересу до неї – знову відновлюватися. Такою була «Дзвонкова криниця».

Якщо перший тип спрацьовує на охоплення широкої слухачької аудиторії, то другий – на любителів. Безкомпромісні прихильники автентичного фольклору, що віддавали перевагу «Золотим ключам», спочатку досить інертно реагували на цикл «Дзвонкова криниця». Однак завдяки звучанню в ньому народних пісень у виконанні таких майстрів, як О. Петрусенко, Б. Гмиря, М. Литвиненко-Вольгемут, С. Крушельницька, А. Солов'яненко, Д. Петриненко, А. Кочерга, Н. Матвієнко та ін., що супроводжувалося відповідним коментарем, невдовзі і передачі цього циклу здобули численних прихильників. Вони зацікавили людей пізнавальністю, проблемністю, високохудожніми зразками самої музики.

З перших його випусків почало визначатися коло слухачів, у якому переважала інтелігенція – учителі, інженерно-технічні

Софія Грица

працівники, лікарі – прихильники проблемної інформації, шанувальники не лише фольклору, а й високого класу концертно-виконавського мистецтва.

«Шановні товариші! Вчора, 31 жовтня 1982 року, між 11 і 12 годинами в ефір вийшла передача про народну пісню у виконанні наших прекрасних співаків – Оксани Петрусенко і Андрія Іванова... Такі передачі облагороджують слухача, виховують його смак, викликають гордість за Батьківщину, народ, який створив таке мистецтво, пробуджують бажання ще і ще слухати прекрасну музику, пісні у виконанні видатних співаків. Вранці того самого дня була включена передача «Естрадні мініатюри Хромушина». Хотілося б знати, на кого розрахована подібна музика, що дає розуму і серцю слухача, які емоції викликає, яку мету переслідує укладач музичних програм, котрий пускає в ефір подібні «шедеври»... (лікар Т. М. Вахтмінська, м. Київ). Передачі позитивно впливали на формування думки про регенераційне значення фольклору в сучасній культурі та збереження найкращих традицій минулого, про морально-виховний потенціал, здатний протидіяти інвазії сучасної рок-культури.

Показ народної пісні у виконанні майстрів був приводом для розкриття низки актуальних проблем, таких як значення фольклору в формуванні вітчизняної вокальної школи, оперного мистецтва, спадкоємність фольклорної традиції⁷, просторове різноманіття локальних фольклорних стилів⁸, значення фольклору в роки Великої Вітчизняної війни⁹, фольклор і діти, фольклор і молодь, міжнаціональні фольклорні зв'язки¹⁰ і багато інших актуальних тем.

Сприйняття і засвоєння інформації репродукуючими засобами значно залежать від її достовірності, емоційності подачі. З самого початку було прийнято настанову на високу якість ілюстративного музичного матеріалу, на просвітницьку роботу, спрямовану на виховання смаку до фольклору, розуміння потреби зу-

⁷ Цьому були присвячені передачі 1982–1983 років.

⁸ Про обласні стилі йшлося у передачах 1983–1984 років.

⁹ Цій темі було присвячено чотири передачі 1984 року (лютий–березень).

¹⁰ Проблеми домінували в передачах 1985–1986 років.

5.3. Трансмісія фольклору засобами масової інформації

стрічі з ним. У сприйнятті радіопрограми велике значення має драматургія її побудови, динамічність, контрастність. До кожної передачі на основі попередньо прослуханого звукового матеріалу готувала сценарій (їх збереглося кілька сотень). З досвіду можна зробити висновок, що слухач гірше за все реагує на читаний текст, навіть, якщо читати досить артистично. Для взаєморозуміння інформатора і реципієнта у останнього має скластися ілюзія діалогу з ведучим. Тому написаний сценарій має уподібнюватися партитурі в руках досвідченого диригента, слугувати канвою для миттєвої, хоч і незначної, але імпровізації. Слухач дуже чутливий до руху озвученої в ефірі думки, хоч він і не просиджує біля джерела інформації «від» і «до». А природність висловлюваної думки досягається її розумінням, і лише в такому разі це розуміння передається слухачеві. Ми не випадково майже одразу відчуваємо різницю між інтонацією диктора, який інтерпретує чужий текст, й інтонацією автора тексту, віддаючи перевагу останньому (навіть коли він вимовлений менш виразно, ніж дикторський).

Сприйняття об'єкта тим гостріше, чим безпосередніша причетність до нього індивіда. Цілий блок освітніх передач «Дзвонкової криниці» був побудований у формі інтерв'ю із сучасними майстрами вокальної і хорової виконавської школи, такими, як А. Авдієвський, І. Драч, А. Солов'яненко, Д. Гнатюк, Д. Петриненко, Н. Матвієнко, М. Кондратюк, С. Козак, М. Байко, А. Кочерга, А. Суржа, В. Харченко, В. Синельник, І. Захарко, Ф. Мустафаєв, М. Дерегус, Г. Логвин та ін. Їхня присутність у студії, жива, зацікавлена розмова про фольклор, а також про тих класичних виконавців українських народних пісень, які вже відійшли у вічність – О. Петрусенко, Ф. Шаляпіна, Н. Нежданову, В. Іванова, С. Крушельницьку, Б. Гмирю, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинського та ін., яка супроводжувалася кращими фонозаписами, сувора циклічність передач – усе це невдовзі позитивно вплинуло на зростання слухацького інтересу до фольклору, формування слухацьких навичок.

«Слухаємо Ваші передачі і відчуваємо, як серце наповнюється добром, як почуття стають більш ніжними до всього того, що нас оточує. Прослухавши останню передачу, присвячену Лит-

Софія Грица

виненко-Вольгемут і Паторжинському, я ще краще пізнав красу української пісні <...> Передача вже завершилась, а я все ще під враженням, думками повертаюсь до неї, відтворюю в своїй душі прослухані пісні <...> Ваші передачі – постійне відкриття в них добра» (с. Попівка, Сумська обл. В. Садовничий, студент Конопського медучилища, 1982 р.).

«Майже регулярно слухаю передачі “Дзвонкова криниця”. Пісні у виконанні О. Петрусенко й А. Іванова якимось особливо схвилювали. Високе мистецтво виконання, відповідний науковий коментар – усе заслуговує на глибоку й сердечну вдячність. Щастя Вам» (Є. Кирилюк, член-кор. АН УРСР, м. Київ).

«28.11.82 р. прослухав передачу за участю бандуриста Жарка і співачки Матвієнко. Емоційне враження від передачі дуже велике <...> Перлини давно створені, однак потрібно було народитися майстру, який зумів би її підняти і показати людям красу в ній приховану... Прослухавши красиву народну пісню, стаєш трохи кращим, розумнішим, добрішим. Завдяки Вашій розповіді твір стає об'ємнішим і колоритним...» (старший інженер обласного управління зв'язку Ю. Ф. Камінський, Івано-Франківськ, 1982 р.).

Кожна з передач мала конкретну тему бесіди. На передачу, присвячену народному заслуженому академічному хору імені Г. Верьовки – кращому сценічному інтерпретатору народної пісні, було запрошено його керівника народного артиста Радянського Союзу А. Авдієвського. Слухачам відкрилися маловідомі подробиці про улюблений колектив, про те, як оцінює його сам керівник.

А. Авдієвський: «Ми є фольклорним, у повному розумінні цього слова, колективом. Ми – художній професійний колектив. Якщо говорити про учасників нашого хору, то безумовно великі зміни відбулися в наш час. Адже у Гурія Григоровича Верьовки на початку не було можливості відбирати музикантів з вищою освітою, це компенсувалося якістю голосових даних, специфікою звучання голосів <...> Нині йдеться про високоосвіченого співака <...> Ми не розриваємо зв'язків з першоджерелом, автентичним фольклором. Автентичний фольклор – це прекрасно, але є ще професіоналізм через художню правду. Ми даємо твори через відчуття і навіть бачення наших виконавців. Вони творять.

5.3. Трансмісія фольклору засобами масової інформації

Це також автентика, але вже засобами наших виконавців. Ми подаємо твори в збагаченому вигляді, і тому в людській пам'яті лишається: "співає хор Верьовки". От чому знають нас. Якщо навіть ми співаємо твори Леонтовича, здавалося б, ті, що написані для академічних капел, у виконанні нашого колективу вони все одно отримують своєрідне і унікальне забарвлення».

Ведуча: «Очевидно, не випадково в назві Вашого хору є така цікава словосполучка, як "народний академічний"».

А. Авдієвський: «Академічний – це не ознака жанру».

Ведуча: «Я розумію, що це не ознака жанру, а ознака високого професіоналізму, на народній основі».

А. Авдієвський: «Це голос наших прашурів. Кажуть, що елементи полішаровості – це не народне, але ось є у нас пісня "Марена", яка звучала ще тоді, коли хором керував Григорій Гурійович. Так ця пісня має всі елементи полішаровості і в природі вони існують... Щодо народної пісні, то мені здається, що це справжня часточка людської душі, частинка людського життя. Тому я прагну перш за все відчувати в ній переживання, побачити людину в цих переживаннях».

Далі звучала пісня, унікальна поліфонічна «Ой на горі імбер». Ми говорили про символіку зілля «імбер» і барвінку у весільних обрядах.

А. Авдієвський: «Між іншим, обробку пісні зробив Євген Савчук, який свого часу був диригентом нашого хору... З великим задоволенням хочеться назвати імена тих, хто стояв поруч з Григорієм Гурійовичем Верьовкою, коли утворився цей унікальний колектив, у першу чергу ім'я Елеонори Павлівни Скрипчинської, Якова Орлова, який керував оркестром народних інструментів, кобзаря Володимира Перепелюка, народного майстра, який створив сучасну бандуру – Івана Скляра... Ми пишаємося тим, що у нас працювали Микола Кондратюк, Євгенія Мірошниченко, Дмитро Гнатюк...»

Ведуча: «З усього видно, що Ваш хор не тільки дуже важливий осередок виконавства, а й велика школа, своєрідна народна академія, яка дала таку кількість талановитих співаків, виконавців народної творчості, така собі кузня талантів. Скільки б не гово-

Софія Грица

рили про народний хор, все одно не вистачить часу, щоб розповісти про нього все. Хор став виконавською базою для написання оригінального полотна – першої в Україні фолькопери Є. Станковича “Коли цвіте папороть...” Опера, певною мірою, є результатом співтворчості композитора і хору, адже її хорова партитура наскрізь просякнута народним духом, народним підголосковим співом, який є невід’ємною рисою стилю народного хору...” (Після цих слів у передачі звучала веснянка «Благослови, мати, весну закликати» в композиторській обробці Є. Станковича).

У жодній з передач циклу «Дзвонкова криниця» народна пісня не звучала сама по собі. Лише на загальнокультурному тлі могло б сформуватися уявлення про фольклор, з’явитися асоціації, які б допомогли осмислити його системно. Так, наприклад, були розглянуті проблеми про відношення української народної пісні до формування вітчизняної вокальної, а саме оперної школи (передача за участю А. Солов’яненка), до народного романсу і пісні літературного походження (за участю М. Кондратюка, Д. Петриненко), про резонанс її в сучасному світі (А. Кочерга, Д. Петриненко).

Українська народна пісня й справді відіграла величезну роль в розвитку вокального мистецтва України. Без перебільшення можна сказати, що українська опера виросла з народної пісні. Варто лише згадати «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталку Полтавку» М. Лисенка, його ж «Різдвяну ніч» чи «Тараса Бульбу». Милозвучне бельканто, яким був сповнений музичний побут України, стало тією фоносферою, у якій зроста ціла плеяда майстрів вокального й оперного мистецтва – С. Гулак-Артемовський, С. Крушельницька, О. Петрусенко, ближче до нашого часу – І. Паторжинський, М. Литвиненко-Вольгемут, Б. Гмиря, когорта блискучих сучасних виконавців. Синтез народного і професійного співу в Україні нагадує традиції італійського бельканто, також тісно пов’язаного з піснями народу, співом гондол’єрів та ін. Такий синтез, зокрема, типовий для пісень літературного походження: «Їхав козак за Дунай», «Ніч яка місячна», «Карії очі, чорнії брови», створених талановитими аматорами різних верств. Розмова про зв’язки народного і про-

5.3. Трансмісія фольклору засобами масової інформації

фесійного вокального мистецтва України могла би пройти непомітно для слухачів, якби вони не почули самих майстрів, не відчули автентичності інформації «з перших вуст».

«З пісні, – говорив А. Солов'яненко – почався взагалі мій творчий шлях у мистецтві, навіть іще не творчий, а просто шлях. Почувши, як співають мої батьки, сусіди, з якими ми жили поруч... Співали літні й молоді, так як це був спосіб спілкування людей після трудового дня – адже ніщо не може замінити спілкування людини з людиною. Тому пісня залишилася в моїй душі й серці. Хочу сказати, що справжню народну пісню співати нелегко. Вона потребує витрати значних психологічних сил... Кожна пісня вимагає абсолютно іншого підходу. Щоб донести її зміст до слухача, її необхідно прочитати щоразу заново, тим більше, що вона має куплетну форму, а для кожного куплету треба знайти нову фарбу. Кожен співак, як представник певної нації, очевидно, свою пісню відчуває найкраще. Ті основи, які нам передали діди і батьки, і впливають на те, що ми свою пісню відчуваємо дуже точно, і варто лише прислухатися, що є у кожного в душі. Безумовно, потрібен ще й голос... Якщо в оперній арії можна скористатися технічними можливостями голосу, набутими роками навчання, то у виконанні пісні, якщо немає душі, то немає й пісні... Ми піклуємося про молодь, хочемо передати все, що дісталось нам, усе краще. А найкраще в музиці було і буде в народній пісні...».

«20 березня (1983 р.) я уважно слухала передачу про народну пісню. Передача мені дуже сподобалась, більше таких було б, але, на жаль, вони рідко бувають. Солов'яненко своїм виконанням народної пісні зачаровує слухача... Коли він співає, я все кидаю і сідаю біля радіоприймача, слухаю уважно від початку і до кінця. Живу в Донецьку і бажаю своєму землякові міцного здоров'я і подальшого майстерного виконання народних пісень». (Г. І. Курилова. Донецьк).

«Регулярно слухаю передачі “Дзвонкова криниця”. Вони приносять мені велику духовну насолоду. А остання передача (20.03.83 р.) мене особливо захопила. Я слухав у виконанні А. Солов'яненка пісню, яку записав років 20 тому у селі Млинищі Іваничівського р-ну на Волині. Думав, що вона мало відома,

Софія Грица

а вона виконувалась (в передачі) на таку саму мелодію, як співалась парубками ще у 30-х роках на волинському Прибужжі... Щиро вдячний Вам, співробітникам (радіо) і особливо Анатолію Борисовичу Солов'яненку за потрібну справу – популяризацію кращих зразків поетичного генія нашого народу». (М. Корзюк, учитель, с. Бужанка Іваничівського р-ну Волинської обл.)

Засоби масової комунікації стали могутнім фактором міжнародних зв'язків. Один поворот ручки радіоприймача – і ми можемо опинитись у звуковій сфері іншого континенту. Для розширення фольклорної панорами долучали народні пісні Західної Європи, Америки, які впливали на збагачення фольклорного світогляду слухача. Спеціальні бесіди було присвячено сприйняттю української народної пісні в світі. На цю розмову були запрошені народні артисти СРСР Д. Г. Петриненко, А. І. Кочерга, які багаторазово гастролювали в різних країнах світу.

«Повинна зазначити, що нашу народну пісню сприймають дуже добре в усіх країнах, але по-різному, – сказала Д. Петриненко. – Японці, наприклад, народ мудрий, вони слухають серйозно. Видно, що вони добре розбираються в музиці. Наша пісня їм дуже подобається. В Голландії мені доводилося представляти наше вокальне мистецтво. Тамешні люди, якщо їм дуже подобається виконання, – встають і стоячи аплодують. Там було надзвичайно багато квітів! Палко аплодують італійці... В розмовах і сприйнятті музики вони дуже експресивні, пристрасні. Якщо співак взяв якусь ноту красиво – вони кричать посеред твору: “Бравісімо!”, тупають ногами, реагують дуже бурхливо. І особливо мене дивують діти. Довелося виступати в залі, де було, мабуть, близько 800 дітей. Я дивилася, як вони уважно слухають, реагують. Поліцейський, який стояв за сценою, сказав: “Якщо подивитися на те, як вони реагують на Ваш виступ, їх послухати, то всі вони комуністи!”».

«Народні пісні – дійсно дуже важливі і потрібні людям, – казав А. І. Кочерга, – від них людська душа стає чистішою, серце більш відкрите до тих проблем, які зараз стоять перед людиною. Я скажу, що сам відчув це, виконуючи ці пісні. В Японії, Іспанії, Фінляндії, в Канаді вона [українська народна пісня] була улюб-

5.3. Трансмісія фольклору засобами масової інформації

леною, цікавою, бажаною. Траплялися такі зустрічі після концертів, своєрідні клуби української пісні.

Люди говорили: “Ну ж бо заспівай мені ту чи іншу пісню”... Як тільки я починав співати, змовкали всі розмови, які б вони не були. А потім знову виникали розмови, але вже більш зацікавлені з обох сторін. Тобто пісні самі дають поштовх до взаєморозуміння».

Окремі передачі було присвячено фольклорній спадщині у виконанні Б. Гмирі, С. Крушельницької, З. Гайдай та ін. «На жаль, таких передач, які б відтворювали високу естетичну і етичну силу нашого рідного мелосу, мови останнім часом майже не буває. Тому щиро вдячна тим, хто підняв цей скарб, зокрема натхненну і високопрофесійну творчість Бориса Романовича Гмирі – інтерпретатора української пісні...» (Є. Д. Коваленко, доцент Одеської консерваторії. 15.05.1988 р.)

«Величезна вдячність за передачу про Соломію Крушельницьку. Ось уже скільки днів пройшло, а я все думаю і згадую, тому вирішила, що просто зобов'язана подякувати за неї творцям і виконавцям. Після фільму, який мало що сказав про співачку, мені дуже хотілося більше дізнатися про неї. І ось Ваша передача! Ще раз щиро дякую». (М. Ніссенбаум, Харків, 19.09.1983 р.)

«Я з Сибіру, а зараз гостюю у своїх київських родичів... Ви чудово організували передачу 19.06, запросивши таких знаменитих співаків, як Петриненко і Кондратюка... Виконувались такі рідкісні, надзвичайні, мелодійні, незатерті українські пісні. Слухаючи усією родиною, ми отримали величезне задоволення від передачі. Якби хотілося іще послухати такі передачі тут, оскільки в Сибіру я навряд чи почую». (М. І. Седих, Київ, 19.06.1983 р.)

«Я постійно слухаю Ваші передачі “Дзвонкова криниця”... Всі Ваші передачі, виступи, музичні коментарі дуже цікаві, змістовні і дуже потрібні людям. Відчувається мета Ваших передач – прищепити людям любов до української музики і пісні. Ви робите велику і благородну справу...» (Н. Хміль, муз. працівник, м. Львів, 15.10.1983 р.)

«Прослухала 22 передачі. Кожну з інтересом, а багато – із задоволенням. Ваша правда, любов до пісні часто пов'язана з вражен-

Софія Грица

нями, які відчував в молодості. Так само сказав і мій улюблений Фредерик Францішек Шопен про своє *largetto* з фортепіанного концерту: "...Воно повинно справляти враження ласкавого погляду, спрямованого туди, звідки випливають тисячі дорогих спогадів", – так писала постійна слухачка – лікар Т. Вартмінська (25.11.1983 р., м. Київ).

«Здається, всі радіослухачі будуть зі мною згодні – Ваша передача надзвичайно цікава й дуже потрібна. Вона виховує любов до прекрасних скарбів, до всього того, що є невід'ємною частиною рідного краю». (Старший науковий співробітник Українського НДІ рослин М. Шевченко, м. Харків, 1983 р.)

Проте не всі радіослухачі спочатку поділяли таку думку. Ті з них, чий слух був вихований на народній пісні в її натуральному звучанні, композиторські обробки стрічали в багнети. «В передачі "Дзвонкова криниця", що прозвучала по радіо 17 жовтня 1982 року, було виконано українську народну пісню "Коло млина, коло броду" в обробці для хору Бориса Лятошинського. В цій передачі, та й не лише в цій, обробки кваліфікуються як досягнення... Ні, це не досягнення, це просто наруга над мелодіями українських народних пісень... це калічить їх». (А. Мороз, ветеран праці, м. Брянськ, 17.10.1983 р.)

Такої ж думки дотримувалися й інші сільські мешканці, виховані на споконвічних фольклорних традиціях. З часом, однак, таких листів стало менше. Люди зацікавилися не тільки самим фактом звучання пісні, а й навколотекстовою інформацією. Наш адресат А. Мороз також змінив своє ставлення до обробок. «Про цінність цієї передачі не доводиться говорити. Така передача дуже потрібна», – писав він у листі від 03.12.1985 року.

Пізнання культурного середовища через пісню – стимул для пам'яті слухачьких мас і культурної самосвідомості. Люди віддають перевагу інформації, яка стосується безпосередньо їх, або хоч дотично торкається їхніх інтересів. Найменше реагують на інформацію риторичного характеру, гасла, штампи. Понад рік у передачах «Дзвонкова криниця» йшлося про низку регіонів України – центральний, що охоплює Черкащину, Полтавщину, неоднорідні північ і південь Київщини, про центрально-східні –

5.3. Трансмісія фольклору засобами масової інформації

Харківщину, про південні – Буковину, Гуцульщину, західні – Львівщину, про Житомирське, Чернігівське і Рівненське Полісся. Вони мали краєзнавчий характер.

Народні пісні – твори переважно безіменні. Широке коло слухачів сприймає їх крізь призму індивідуального: яке враження справила на нього та чи інша пісня, які асоціації пробудила, не вдаючись до питання авторського походження. Однак вона все ж має свого автора. Цей автор – конкретне колективне середовище, що народжує її (пісню), вкладає в неї свій світогляд, наділяє її локальними стильовими рисами. Не випадково слухач, навіть не знайомий з регіональними стилями окремих регіонів, інтуїтивно вгадує різницю між фольклором окремих регіонів, скажімо Слобожанщини і Полісся, Поділля і Закарпаття. Культура сприйняття фольклору значною мірою залежить від розуміння специфіки музичних стилів етнографічних районів. При цьому, саме музичний фольклор є найчутливішим індикатором людської пам'яті локальної специфіки народної творчості, оскільки локальне забарвлення проявляється не лише в слові, музиці, а й у комплексі ознак, що складає такий феномен, як виконавство. Такими складниками є спосіб інтерпретації твору – одноголосний, багатоголосний, мовна артикуляція, темброве забарвлення. Останнє, як забарвлення у рослин, окреслює належність твору, що звучить, до того чи іншого середовища. Така розмова була про фольклор кожного з регіонів (не всі області розглядали окремо). Ми пов'язували його з пам'ятними культурними подіями, видатними іменами кожної конкретної території. Так, наприклад, про фольклор Полтавщини – з іменами Івана Котляревського і його п'єсою «Наталка Полтавка», що дала життя багатьом пісням літературного походження, Миколи Гоголя, Миколи Лисенка, Григорія Сковороди, Євгена Гребінки, легендарної поетеси Марусі Чурай. Передача про Черкащину була пов'язана з творчістю Тараса Шевченка, його поетичною спадщиною, що збагатила фольклор, з іменами Богдана Хмельницького з Чигирини, Максима Кривоноса з Золотоніського краю, фольклором національно-визвольних воєн, йшлося про фольклористичну діяльність першого ректора Київського університету Михайла Максимовича, уродженця с. Прохорівка на Черкащині.

Софія Грица

Звучання пісенного фольклору, який поєднує поезію, музику, гру лише в контексті зв'язків з генетичним середовищем, здатне викликати у слухача безліч асоціацій до кожного з видів мистецтва, що входять до його складу. «...Виховання поезією, – на думку Є. Євтушенка – взагалі невід'ємне від виховання фольклором, і людина, яка не відчуває краси народних пісень, чи зможе відчувати красу поезії?»¹¹.

На передачу про Полісся було запрошено улюблену слухачами виконавицю народних пісень Ніну Матвієнко, про Волинь – відомого краєзнавця, доктора архітектури Г. Логвина, про Прикарпаття – народну артистку УРСР М. Байко, про Харківщину – народного художника СРСР М. Дерегуса, про Буковину – поетесу С. Майданську та ін.

Таким чином, через народну пісню у слухачів складалося уявлення про історію культури регіону, про регіональні фольклорні стилі. У «краєзнавчий» цикл передач «Дзвонкова криниця» для локального колориту в програмах використовували не лише обробки народних пісень, а й зразки первинно-автентичного фольклору з фонду «Золотих ключів».

Листи слухачів засвідчували прогресуюче розуміння ролі пісні в контексті культури, пробуджувалась їхня пам'ять, почуття гордості за свою землю, потреба збереження своїх духовних традицій. Найгострішою була реакція промислових районів – Луганська, Донецька, Запоріжжя, тобто тих, де фольклор став поступово забуватися.

Турбота про відродження фольклору цих районів проявилася вже на I обласному фольклорному конкурсі в м. Запоріжжя 1983 року, у якому взяли участь щойно організовані фольклорні ансамблі, й не лише українські, а й інших народностей і національностей, що мешкають у цій області (болгар, греків, гагаузів), репертуар яких було вибірково записано Українським радіо¹².

Пізнання самого себе через пісню, культуру свого краю збудило інтерес до своїх витоків, сприяло росту культурної само-

¹¹ Євтушенко Є. Вибрані твори в 2 т. Москва, 1975. Т. I. С. 7.

¹² Див. Грица С. Й. Фольклор урбанізованих районів. *Правда України*. 1983. Липень.

5.3. Трансмісія фольклору засобами масової інформації

свідомості. Ось якою була реакція: «5 лютого 1984 р. прослухав Вашу передачу. Я її не пропускаю... Я ніби побував вдома, стикнувся з людьми, природою, мистецтвом такого дорогого для мене краю, я дуже вдячний, велика вдячність людям, які вміють на відстані так розтривожити душу» (м. Запоріжжя, Кравченко, 08.02.1984 р.).

«Ми завжди слухаємо дороги для нас передачі... Як хочеться хоч по смерті залишити свої онучці таку радість, як пісні. Їх хочеться слухати і слухати, хочеться, щоб був мир на землі, хочеться багато сонця, квітів, вирощувати їх і класти до ніг тим, хто їх виконує» (Бечук, Кузилик, с. Великий Бичків Закарпатської обл., 11.02.1984 р.).

«Скрізь ожили джерела, по всій географії України, течуть ріки, а це не ріки, а пісні історії... І я вирішив відкопати в Кибинцях дідусеву криницю» (В. Ярмоленко, селекціонер, с. Кибинці Полтавської обл., 26.01.1984 р.).

«Не заради красних слів говорю про цілющу силу таких передач, як "Дзвонкова криниця"... Пісню в істинному розумінні ми повинні не тільки активно пропагувати, а й активно безкомпромісно обороняти. Патологічна бітломанія, рокоманія, джазоманія чи ще щось, убивають душу пісні, її основу – мелодію, красу, емоційність, не кажучи вже про зміст». (М. Маценко, письменник, Полтава, 07.05.1984 р.).

У фольклорних передачах бачили протидію засиллю естради, рок-музики, засіб виховання патріотичних почуттів: «Я жодної Вашої передачі не пропускаю. Слухаю пісні й відпочиваю після естрадного галасу, крику, пісень НА СЕБЕ І ДЛЯ СЕБЕ... Народну пісню, по-моєму, треба берегти, як зіницю ока і, крім того, в первісному вигляді... Все, що створено в усіх видах мистецтва народом є пам'ятник [курсив наш – С. Г.] для всіх поколінь цього народу... Пишу без рук, їх немає» (В. Отян, с. Царевка Ново-Айдарського р-ну Ворошиловградської (нині – Луганська) обл., липень 1983 р.).

Почуті пісні у виконанні простих людей, улюблених концертних виконавців розворушили пам'ять, розбудили спогади про рідний дім, мову, усвідомлення необхідності збереження бать-

Софія Грица

ківських традицій. «“Дзвонкова криниця”! Я гордий і щасливий за пісню своєї матері, свого народу. Народні пісні, виконані в передачі, зіграли мою душу родинним теплом, здійняли на крила. Хочеться вірити, прийде час, коли по українському радіо українську пісню будуть виконувати не лише по вихідних днях, а й на хліборобські свята, свята пісні...» (П. Кармелюченко, смт Літин Вінницької обл.). «Ваші передачі є добрим засівом, животворним зерном для душі, яке проростає любов'ю до Вітчизни, до слова народу. Слухаючи їх, ми ще й іще раз відкриваємо для себе глибини народної пісні» (В. Садівничий, с. Попівка Конотопського р-ну Сумської обл., 1983 р.).

«22.01.1984 р. близько 12 години дня йшла передача по Українському радію. Я сидів і боявся поворухнутися... З маленького радіоприймача безперервним потоком, без напруги лилася чарівна українська мова... Нахлинули почуття давно минулого дитинства, я згадав матір, батька, сестру, брата... Згадав, що перші слова, яким навчали мати-батько – слова великої української мови. Це скарб нації... Рідко почуєш кристально чисту рідну мову... І ледь не єдиною стала ця “Дзвонкова криниця”... Нехай же в передачах звучать пісні кожної області, а їх аж 25» (В. Східний, м. Ворошиловград (нині – м. Луганськ), 07.02.1984 р.).

Як хвилюється сьогодні суспільство про збереження якогось історичного пам'ятника, так само воно має право хвилюватися про народну пісню, яка є його пам'яттю, традицією, духовністю, без якої людина перестає бути людиною. І цілком зрозумілою стала тривога багатьох слухачів про те, що не всі райони країни в передачах представлені рівномірно, що гинуть живі джерела фольклору.

Розгляд пісень у поєднанні з культурою краю, про який ішла мова, мало вирішальне значення для розуміння фольклору, його ролі в історичному розвитку культури, вихованні патріотизму до свого рідного дому, його духовних цінностей, потреби зберегти це і для своїх дітей, для майбутнього покоління.

Коло шанувальників народної пісні і в автентичному, і в концертному виконанні помітно зросло. Якщо раніше листи приходили переважно від самих учасників фольклорних передач або

5.3. Трансмісія фольклору засобами масової інформації

охочих взяти в них участь, то з часом кореспонденція охопила майже всі суспільні верстви, зросли вимоги до фольклорного репертуару, до його виконавців. Пісню почали сприймати не просто як самоціль, як розвагу. Люди стали глибше вникати в її зміст, історію, замислюватися над її моральним потенціалом, очисною силою в сучасному світі. Пісня, як і мова, – дуже сильний чинник психологічного впливу. Улюблені пісні для людини пов'язані переважно з якимись конкретними ситуаціями з її життя. Дуже часто це спогади дитинства, юності. Оскільки для фольклору найактивніший вік рецепції – середній і похилий, то не дивно поступове повернення пам'яті «на круги своя», особлива чутливість до спогадів дитинства, молодості, пов'язані з батьками, рідним домом. Пісні дитинства, юності особливо гостро усвідомлюються людьми через покоління.

Фольклорні передачі широко розгорнулись і на Українському телебаченні в циклах «Слово – пісня», «Перлини душі народної». Циклічна передача «Сонячні кларнети», присвячена на початку художній самодіяльності, теж переорієнтувалася на фольклор.

Відеопередачі стали серйозним конкурентом аудіопередач. Адже з'явилася можливість не лише транслювати звучання, а й зримо подати образ, а це важливий чинник активізації реципієнтів. Так в циклічній передачі «Слово – пісня»¹³ свідомо була прийнята настанова на показ колективів і виконавців, виявлених «Золотими ключами». Використання такого «прапора», розраховане на перемикання уваги слухачів на нові форми аудіовізуальної пропаганди фольклору, звісно справило свою дію¹⁴. А проте контакти слухачів, виконавців, налагоджені з Українським радіо, залишалися доволі міцними. Чим це пояснити? По-перше, специфікою самого радіо, «всюдисущого», демократичнішого, ніж телебачення – сфера радіофікації загалом ширша, ніж аудіобачення (радіоточки в побуті, в транспорті), мобільнішого, ніж телебачення (виконавці мали більше шансів почути себе). По-друге, специфікою самої інформації – музикою, що звер-

¹³ Ведучим передачі був О. І. Дей.

¹⁴ Цей чинник, що вплинув на зменшення потоку радіопопшти, чомусь лишився поза увагою з боку критиків фольклорних радіопередач.

Софія Грица

тається передусім до почуттів, а, отже, до уяви. «З діяльністю уяви, – як писав Л. Виготський, – тісно пов'язаний рух наших почуттів... Уява є діяльністю, надзвичайно багатою емоційними моментами...»¹⁵.

Невдало вибудований відеоряд (а це доволі часте явище в кінематографії), супутній музичний інформації, може бути вагомою перешкодою в її сприйнятті, причиною невдоволення реципієнта «нав'язаною» йому зоровою конкретикою, особливо, коли реципієнт відчуває музику, має власні художньо-естетичні еталони. Є люди, які віддають перевагу слуханню музики без споглядання джерела звуку, «чисте» звучання без зорового доповнення. На передачу автентичного фольклору відеоканалами очікують безліч труднощів, обумовлених необхідністю «розсікання» його трансцендентних життєвих зв'язків, умовностями зйомки, часовими рамками фільму. Частково це відпадає, якщо опиратися лише на звуковий ряд (звучання пісні, музики залишає слухачеві простір для уяви). Можливо, тому форми звукозапису автентичного фольклору справляють часто сильніше відчуття його автентики і естетичне задоволення, ніж відеозапис.

Фольклорні радіопередачі створили нову ситуацію, сприятливішу для відродження традицій, еволюції поглядів на народну творчість. Важко було б сказати, скільки нових фольклорних колективів – хорів-ланок, сімейних, дитячих ансамблів виникло під впливом фольклорних передач, скільки людей захопилося його записуванням, дослідженням. Багато хто з фольклористів, шанувальників фольклору стали записувати передачі на власні магнітофони¹⁶. В Україні активізувалися й зміцніли і спонтанне фольклорне середовище, й інтерес до народної творчості в композиторів, професійних виконавців. Усе це стимулювало організацію в країні фестивалів автентичного фольклору.

Український досвід популяризації фольклору доповнив акцію з відродження інтересу до світового фольклору. Донедавна трактований абстрактно як реліктовий об'єкт, фольклор поча-

¹⁵ Виготський Л. С. Зібрання творів : у 6 т. Москва, 1982. Т. 2. С. 449.

¹⁶ Наприклад, письменник М. Кагарлицький мав повну фонотеку передач «Золоті ключі» і «Дзвонкова криниця».

5.3. Трансмісія фольклору засобами масової інформації

ли оцінювати згідно з його призначенням у розвитку культури, він з факультативного, підпорядкованого іншим дисциплінам, піднявся до рангу дисципліни рівноправної, самостійної. Він опинився в системі цінностей, пов'язаних з проблемами екології, збереження історичних традицій, на нього покладається регенеруюча функція. Думки про те, що його потрібно зберігати піднялися до світоглядного рівня. За короткий час пропаганда фольклору засобами масової комунікації зробила для його пізнання більше, ніж багаторічні академічні дослідження з вузьким колом адресатів. Перевага аудіоматеріалу над графічним полягає в тому, що тільки звучання піддається живому, чуттєвому сприйняттю, тобто лише в такому вигляді музичний фольклор виконує свою першочергову функцію феномена, призначеного для слухання. (Ми знаємо, що стільки музики «на папері» залишалося нікому не відомою, поки вона не була почута в живому виконанні: Бах, Монтеверді, сотні фольклорних записів).

Фольклору, від природи усній творчості, у глобальному масштабі судилося бути почутим саме завдяки засобам масової комунікації (починаючи з фонографа і закінчуючи новітніми аудіо- і відеоцифровим технологіям), що дають змогу синхронно зіставити автентичну творчість народів найвіддаленіших куточків земної кулі. Але таке «відкриття» фольклору має і свої протиріччя, про що піде мова далі.

Розширення слухацької уяви про життя народної пісні і музики у просторі (фольклорна парадигма в звукових варіантах). Модус мислення і модус сприйняття. Передумовою розуміння інформації, її адекватного сприйняття є знання мови. «Мова охоплює всю сукупність конкретних мовних ситуацій так, що форми її існування є водночас і формами існування мовних ситуацій і навпаки». Значенням складових мови фольклору є поняття, суворо детерміновані не лише функцією предмета, а й значенням його локальних ознак, що передаються словом, а в пісні – додатковими знаковими системами, що мають свою автономію, також локально обумовлену семантикою. Як утворюється модус мислення їхнього середовища, і як наслідок, адекватність сприйняття комунікації середовищем, про це я вже не раз пи-

Софія Грица

сала. Передусім його формують соціальні чинники (тип культури, суспільних відносин, ціннісних орієнтацій, перевага тих чи інших форм творчої діяльності, наприклад, перевага багатоголосного співу над одноголоссям, високої теситури над низькою, мішаного – чоловічого і жіночого співу над однорідним і т. д.). До найважливіших компонентів фольклорної мови, а саме словесно-музичної, крім предметної значущості, належить і її виразність – експресивність. У словесно-музичній мові функцію експресивності бере на себе музична сторона, маркуючи її низкою специфічних музичних засобів виразності, до яких, крім власне ритмоінтонації, належать артикуляційні, агогічні та інші характеристики звучання твору. Тембр, агогіка, артикуляція – елементи, що складають важливе доповнення до відновлення цілісного словесно-музичного образу. Так, якщо по радію оголосити: виконується пісня «Чом ти не прийшов, як місяць зійшов», представники різних регіонів сприймуть ці слова як свої, знайомі, віднесуть їх в пам'яті до ліричних пісень, сюжету відомої балади про дочку-пташку. Але варто запропонувати пісню в озвученому варіанті, як багатьом ці слова здадуться чужими, такими, що не відповідають їхнім уявленням про звучання цієї пісні. Сприйняття інформації ще більше загостриться, якщо ті самі слова пісні подати не в одному, а в двох або трьох аудіоваріантах.

Експеримент, заснований на принципах пісенної парадигматики і модусів мислення середовища, що полягає в одночасному показі звукових різнотериторіальних варіантів, а також автентичного зразка пісні і її ж варіантів в різних обробках, проводила я на радію вперше і багато разів. Слід сказати, він мав пасіонуючий вплив на слухачів. Сприйняття варіантів однієї і тієї самої пісні, які по-різному звучали, слухачами, у яких завжди є свій модус мислення і своє уявлення про пісню, можна було б порівняти зі сприйняттям інформації про один і той самий предмет, переданий близькою, але іншою мовою, або зі спогляданням добре знайомої рослини але у незвичному для ока забарвленні.

Ефект «зміщеного» сприйняття образу, характерний для сфери фольклору, обумовлений безкінечною варіабельністю самого фольклорного твору. Сприйняття зразка потрапляє у фокус за

5.3. Трансмісія фольклору засобами масової інформації

умови налаштованості реципієнта на модус мислення, відображений у творі. Локальний варіант пісні найадекватніше сприймає виходець із середовища, яке породило даний варіант, він же може не бути сприйнятим вихідцем з іншого середовища. Репрезентацією різнотериторіальних варіантів однієї й тієї ж пісні у слухачів було активізовано уявлення про просторове різноманіття фольклору і багатство його виражальних засобів.

Так, у передачі від 30.01.1988 року були представлені варіанти пісні «Чом ти не прийшов, як місяць зійшов» у виконанні фольклорного колективу з Полтавщини і тріо Мареничів з Волині, а також два варіанти пісні «Котилася та ясна зоря з неба» в автентичному виконанні й обробці Б. Лятошинського.

У багатьох листах, отриманих після таких передач, слухачі переважно повідомляли й про інші, «свої» варіанти, часом мало відомі нам¹⁷. В одному, доволі розгорнутому, листі із Запоріжжя, чітко відобразився ефект зміщеного сприйняття звукових образів.

«Колися я чув народну пісню “Покотилась та ясна зоря з неба” у виконанні дідів, які йшли по вулиці в місто Орехов. Як вони співали! Яка це була мелодія, яка краса! Голос лився, і здавалось, що за ними дійсно котиться зоря з неба... Я й до цих пір в думках чую цю пісню. Її дуже часто співали у нас на Запоріжжі у виконанні дідів.

А слухаєш зараз цю пісню по радіо (здається, в обробці Лятошинського) й зовсім інше враження. Пісня втратила після обробки свою первозданну фольклорну красу, вже нема тих переливів провідного голосу...». (О. Ральченко, Запоріжжя, 22.11.1988)

Зміщення сприйняття виявилось особливо сильним, по-перше, тому, що іншою була мелодія варіанта почутої пісні з тими самими словами, порівняно з тією, що була в пам'яті реципієнтки, по-друге, пісня постала в іншому звуковому контексті (в обробці), що суперечило уявленням слухачки про пісню свого середовища (Запоріжжя).

А ось ще одне важливе зауваження тієї ж слухачки про зв'язок тембрів з побутовою функцією пісні: «Мені здається, що народні

¹⁷ Багато з надісланих у листах текстів заслуговують на публікацію.

Софія Грица

хорові пісні слід виконувати тільки хором, якщо один співає хорову пісню, то вона втрачає свою первісність ... У наших запорізьких краях колись співали дуже гарно на кожній вулиці села, але завжди з чоловічими голосами ... без чоловічих голосів провідний жіночий надривається. Чомусь тепер народні пісні дають тільки у виконанні жінок ... які часто кричать, а не співають».

Показ народної пісні в різних варіантах – інтерпретаторських, територіальних¹⁸, у кожному з яких висвічується нова грань творчої психології, причетної до створення одного і того самого предмета думки – кращий спосіб розкриття безкінечної продуктивності фольклору. І не в написаному, а саме в живому, зверненому до слухача вигляді, варіанти надзвичайно сильно впливають на пізнання фольклору не просто як такого, а фольклорної мови як засобу комунікації. Одна річ внутрішня фольклорна мова, що живе в свідомості виконавця народної творчості, яка може залишитися ніким не почутою, інша – знання фольклорної мови, наділеної певними смисловими значеннями і покликаної налаштувати зв'язки і взаєморозуміння. Оскільки фольклорна мова кожного просторового локусу має свої особливості, то і її пізнання може здійснюватися тільки з урахуванням її особливих властивостей. Територіальні варіанти – одне з найцікавіших явищ у фольклорі. Вони перетворюють його на стихію, що вічно рухається, подібно до природи, яка постійно відроджується, у багатих локальних проявах тих же видів. У коментарях до пісенних варіантів було вказано на їхню географічну приналежність, йшла мова й про стилеві особливості, особливості обробки. Постійно присутня проблема парадигматичності фольклору справила найбільш сильний вплив на розвиток фольклорної ерудиції слухачів, помітно збагатила уявлення про його сутність, внутрішню структуру і динамічність жанрів. Звучання різних варіантів однієї й тієї ж пісні, відповідне коментування пробудило в пам'яті слухачів багато тотожних

¹⁸ У передачі від 17.04.1988 року прозвучали, наприклад, пари варіантів пісень: «По той бік гора» (укр. нар. хор); «Ой звідси гора» (у виконанні відомого на той час чоловічого дуету у складі Ритвицького і Таранця); «Ой летіли журавлі» (у виконанні М. Миколайчука) та «Ой крикнули журавлі» (у виконанні Б. Гмирі).

5.3. Трансмісія фольклору засобами масової інформації

пісенних асоціацій, з пасивного фонду (безліч образів пісень, інструментальної музики) перетворило в активний.

«Скільки нових пісень ми дізналися з Вашої передачі, скільки пригадав своїх, близьких до тих, які звучали по радіо» (Пожоджук А., м. Верховина Івано-Франківської обл.). Переконливим доказом активізації думок про фольклор і утвердження в свідомості його варіантної природи є безліч надісланих слухачами на радіо «своїх» місцевих варіантів пісень, близьких до почутих з коментарями, наприклад, такого характеру: «Ось це я почула свою улюблену пісню (Ніну Матвієнко). Ми з мамою згадували давні пісні, тихо співали... я згадала свою пісню і слухайте її»¹⁹ (с. Устя Вінницької обл. В. Сировець. 05.02.1984).

«Прослухав передачу про І. Паторжинського і Л. Вольгемут, надсилаю свій варіант пісні “Ой за гаєм, гаєм”» (П. Кондратюк, смт Лопушне Тернопільської обл. 16.01.1983).

Спеціальний цикл «Дзвонкової криниці», присвячений проблемам регіональних особливостей фольклору України, у якому висвітлювався не лише фольклор різних областей, а й найважливіші культурні, музичні явища кожної з областей, був наступним важливим кроком до пізнання слухачами словесно-музичної мови, її зв'язку з фольклором сусідніх культур, пісенного фольклору, а через пісню пізнання культури свого краю і цілісності фольклорної панорами країни.

«Пісні різних жанрів є золотими ключами “Дзвонкової криниці” ... вони повертають слухача до чарівного краю пісенності. В них широта Поділля і Полісся, Прикарпаття і Буковини, в них гумор, жарт, крок до маминого дитинства, в далеке і сучасне, в них багатство народу, добрі і злі, в мирі і любові так вдало повернуті слухачам сьогодні.

Прослухавши передачу від 03.05.1984 року, мені особливо запала в душу пісня “Бервінковий дзвін” (пісня прозвучала у ви-

¹⁹ Текст надісланої пісні:

У неділю рано,
Ой свекруха ж мати
Послала невістку
В поле жито жати...

Софія Грица

конанні М. Миколайчук родом з Чернівецької обл.). Згадую своє дитинство, знаю, як співали прекрасні пісні молодій, коли її одягали під вінець, як саджали на красиву вишиту подушку, а потім приспівували “Благослови, батьку (2), благослови, мати, (2) під вінець сідати”».

Принцип парадигматичного показу однієї й тієї ж пісні в різних територіальних проекціях був, мабуть, одним із найдієвіших, він сколихнув слухацьку аудиторію, допоміг відійти від «площинного» сприйняття пісні і наблизитися до просторового, навчив слухачів ставитися до неї диференційовано, з розумінням її великих можливостей, напрацювати чітке уявлення про те, що таке регіональні стилі і як вони впливають на життя народнопісенного твору.

«Я дуже люблю народну пісню (сам викладач української літератури), маю понад 50 томів і томиків українського фольклору, проте з Ваших передач я дізнався так багато, що не можу передати своєї вдячності. Чого лише варта передача, в якій паралельно була представлена пісня в її первісному народному варіанті і в обробці! Ваші передачі – це народний університет в самому глибокому розумінні» (Я. І. Трійчук. м. Дніпропетровськ. 1984 р.).

Планомірна десятилітня пропаганда фольклору на радіо в автентичних зразках у виконанні сільських жителів, містян а також у вторинних адаптованих формах (останні демонстрували найкращі виконавські колективи і солісти) допомогла сформувати слухачам «звукову» панораму життя українського фольклору, уявлення про цілісність фольклорної традиції. Вона постала в багатоманітності стилів і жанрів: в народнопідголосковому співі Центральної Наддніпрянщини і центрально-східних районів, у первісній гетерофонії і глісандованому співі з орнаментикою північно-західних і північно-східних районів, у гомофонно-гармонічному співі Східного і Західного Поділля, відкритому «горловому йодлюванні» в речитативних піснях високогірних Карпат, у терцієво-консонантному камерному співі нового стилю Західного Поділля і Прикарпаття, яке переміщується і на інші території; у багатоманітності музикування «троїстих» музик різних інструментальних складів, пов'язаних з місцевими співочими традиціями.

5.3. Трансмісія фольклору засобами масової інформації

Практика синхронного показу територіальних варіантів одного й того ж твору (а також усіляких форм його обробки), що застосовувалась мною неодноразово, дозволила слухачам реально відчувати динаміку життя окремого фольклорного зразка в системі цілісного фольклорного процесу.

Є книжкова фольклорна пам'ять, що зберігається в записках, зібраннях і представляє собою копію життєвого процесу. Вона існує пасивно, але її можна відродити лише вторинною інтерпретацією. А є людська фольклорна пам'ять, безпосередньо пов'язана зі світом почуттів, котру, якщо спровокувати певною ситуацією (якою й стали фольклорні радіопередачі), – вона готова до безпосереднього виконання своїх функцій. Оскільки фольклор – творчість усна, яка століттями відкладалася в свідомості, то й мнемонічна форма побутування є природною для нього і визначає його побутування. Завдяки цій генетичній ознаці фольклору, що відрізняє його від фіксованої літератури, безмежно розширюються можливості його варіювання, які є стимулом його постійного оновлення. За кілька років систематичного «провокування» людської фольклорної пам'яті засобами масової комунікації, воскресли сотні забутих фольклорних творів, які перейшли з пасивного фонду в дієвий репертуар. І це завдяки їх звуковому сприйняттю і емоційному впливу на слухачів. Радіофонди більше за все поповнювалися піснями весільного обряду, який активно функціонував у сільському середовищі, баладами, побутовою лірикою. Позначилися зрушення в бік реконструкції давніх і уже забутих обрядів: наприклад, водіння «куста» (с. Старі Коні Зарічненського р-ну Рівненської обл.), «Маланки» (Новоукраїнка Херсонської обл.), дитячих фольклорних ігор (с. Русове Снятинського р-ну Івано-Франківської обл.), реконструкції давніх народних інструментів – дуди, різновидів сопілки та ін., реставрації давніх танків і танців (Коломия). Намітився загалом значний прилив сил у фольклорні колективи (за рахунок самодіяльних), орієнтовані на різні жанри народної творчості, на відродження забутих традицій. У фольклор прийшла молодь. Можна сказати, що структура фольклорного репертуару і в побуті, і в радіопрограмах істотно оновилася.

Софія Грица

На матеріалах фольклорних радіоконкурсів було підготовлено збірник «Золоті ключі»²⁰. Він дає певне уявлення про співвідношення матеріалів, що надходили з областей у відсотках, що в цілому відображало реальний стан речей. Пісні з Київської області складають у ньому 3,76 %, Чернігівської – 4,7 %, Полтавської – 7,76 %, Черкаської – 5,18 %, Хмельницької – 5,41 %, Житомирської – 8,9 %, Волинської – 6,6 %, Рівненської – 9,9 %, Кіровоградської – 4 %, Херсонської – 5,18 %, Дніпропетровської – 1,9 %, Запорізької – 1,2 %, Сумської – 1,6 %, Харківської – 1,2 %, Донецької – 1,2 %, Одеської – 1,4 %, Миколаївської – 3,05 %, з Криму – 0,9 %, Львівської – 4,7 %, Чернівецької – 4,9 %, Івано-Франківської – 5,64 %, Тернопільської – 3,76 %, Закарпатської – 0,9 %.

Структура слухацької аудиторії за даними листів рецепієнтів. Фольклорна радіоінформація, що досягла певної системи, сформувала слухацьку аудиторію, яка мала не лише випадкових, а й постійних кореспондентів, що дає можливість здійснити порівняльний аналіз пошти. Для цього було взято без спеціального відбору 100 листів із безлічі, що надійшли в 1986/1987 роках на адресу радіоконкурсу «Золоті ключі» і стільки ж на адресу «Дзвонкової криниці» за 1985/1986 роки.

Листи не дають змоги абсолютно точно визначити вік кореспондентів, їх соціальний статус. Безпомилково можна встановити стать адресата, середовище – місце проживання (село, місто, містечко). Уточнювальним орієнтиром до соціального показника респондента є його інформація про себе («я учитель», або «пише Вам пенсіонер», «пише Вам студент», учень ПТУ, колгоспниця, робітниця заводу і т. ін.). Нерідко в листах висловлюють художні смаки («Я дуже люблю народну музику», «я не люблю симфоній, опер», або ж «я люблю народну пісню у виконанні майстрів» тощо).

Подаємо порівняльні таблиці (1, 2), складені на основі зазначених даних, з яких видно структуру слухацької аудиторії двох передач, залежність між соціально-демографічними показниками і вибором типу фольклорної інформації.

²⁰ Збірник підготував завідувач музичної редакції Українського радіо Р. М. Стецюк, він містить 423 пісні.

5.3. Трансмісія фольклору засобами масової інформації

Таблиця 1

Кількість листів на передачі (%)

Назва передач	село	місто	містечко
«Золоті ключі»	49	36	15
«Дзвонкова криниця»	39	44	17

Таблиця 2

«Золоті ключі»

чоловіки						жінки					
Молодь		Середній вік		Похилий вік		Молодь		Середній вік		Похилий вік	
П/о, середня освіта	Вища освіта	П/о, середня освіта	Вища освіта	П/о, середня освіта	Вища освіта	П/о, середня освіта	Вища освіта	П/о, середня освіта	Вища освіта	П/о, середня освіта	Вища освіта
-	1 %	7 %	2 %	17 %	4 %	9 %	-	16 %	6 %	33 %	5 %

«Дзвонкова криниця»

чоловіки						жінки					
Молодь		Середній вік		Похилий вік		Молодь		Середній вік		Похилий вік	
П/о, середня освіта	Вища освіта	П/о, середня освіта	Вища освіта	П/о, середня освіта	Вища освіта	П/о, середня освіта	Вища освіта	П/о, середня освіта	Вища освіта	П/о, середня освіта	Вища освіта
-	3 %	1 %	16 %	17 %	12 %	14 %	-	10 %	10 %	24 %	3 %

До передач автентичного фольклору явно більше тяжіло сільське, зокрема жіноче населення старшого віку з початковою і середньою освітою, яке є активним носієм автентичного фольклору. Серед чоловіків того ж віку і тією ж освітою кореспондентів було майже вдвічі менше. Незначний відсоток листів від молоді, зокрема від молодих чоловіків. Жіноче населення середнього віку з середньою освітою дає вже 16 %, з вищою 6 %, що узгоджується з гіпотезою про становлення «фольклорного віку» ближче

Софія Грица

до 40 років і після, а тому виправдовує слабку реакцію сільської молоді на фольклор, яка в той же час через школу, виші залучається до інших видів художньої інформації. Показово, що серед чоловіків середнього віку з вищою освітою 16 % зацікавлених «концертним виконанням пісні» (пошта «Дзвонкової криниці»), у той час, як на «Золоті ключі» лише 2 %.

До вторинних форм «концертного» побутування фольклору у виконанні майстрів явно більше тяжіють міські жителі. І знову відсоток зацікавленості «вторинною» фольклорною класикою у людей середнього і похилого віку вищий, ніж у молоді. В активності зворотного зв'язку кореспондентів неабияке значення відіграє факт вільного часу і способів його проведення. Цілком очевидно, що у молоді, зацікавленої якимось видом мистецтва і задіяної в художньому процесі, значно менше вільного часу і схильності до ведення кореспонденції, ніж у людей похилого віку, наприклад, пенсіонерів. Від них фольклорні передачі радіо отримували найбільшу кореспонденцію, у якій, крім оціночних думок, були висловлювання з приводу особистих переживань, роздуми на морально-дидактичні теми та ін.

Звісно, динаміка показників радіопошти змінювалася, залежно від інтересу до поданої в передачі інформації, від суспільної кон'юнктури. Щоб читач мав про це уявлення, в кінці статті будуть запропоновані кілька листів різного характеру і змісту, що заслуговують на публікацію.

З кінця 1986 року «Дзвонкова криниця» перестала виходити в ефір через відсутність ілюстративного фольклорного матеріалу, про який радіо піклувалося недостатньо. Сформувалася така суспільна думка, що «Золоті ключі», які тимчасово набули форми звичайних концертів, слід повернути в колишнє русло і відновити конкурсні передачі. З кінця 1986 року почав свою роботу V фольклорний радіоконкурс. Дещо змінились умови його проведення. Монолог замінили діалогом ²¹. Ураховуючи зростаючі вимоги слухачької аудиторії, ми намагалися не обмежуватися «експозицією» матеріалу, а підпорядкувати його певним проблемам, що цікавили слухачів. До новачій на цьому етапі слід

²¹ Його ведучими стали авторка цих рядків і народний артист М. Кречко.

5.3. Трансмісія фольклору засобами масової інформації

віднести і зміни, що сталися у відносинах між радіо і слухачами – носіями фольклору. Якщо спочатку фольклорний матеріал надходив переважно від експедицій радіо, то тепер слухач, особисто зацікавлений у виступах, інформований про вимоги конкурсу, став пропонувати свої послуги, нерідко навіть власні магнітофонні записи, приїжджати на запис. Зворотній зв'язок став дієвішим, ніж раніше.

«Ваші передачі не тільки ... хвилини культурного відпочинку, а й збагачення знаннями, підйом духовності, роздуми, спогади чи ще щось, бажання долучитися до творчості, до прекрасного, творити добро...» (засл. арт. УРСР О. Затворська, с. Яблунів Косівського р-ну Івано-Франківської обл., 21.01.1987 р.).

«...Важливо, дуже важливо, що Ви взяли майже за відродження того народного, доброго, життєво необхідного, що так незаслужено майже померло. Ніякі РОК, ні “Резонанси”... не можуть замінити того, що народилося в самому народі...» (Н. Огородник, смт Брусилів Житомирської обл., 12.05.1987 р.).

«Кілька років поспіль слухаю Ваші передачі. Слухаю з великим задоволенням від першої до останньої, які прозвучали нещодавно. Скільки за цей час ми, Ваші активні радіослухачі, мали можливість почути нові народні пісні, які ще довго будуть звучати в нашій пам'яті...» (майстер народної творчості Д. Пожоджук, с. Космач Косівського р-ну Івано-Франківської обл., травень 1987 р.).

П'ятий фольклорний радіоконкурс «Золоті ключі» виявив цікаві фольклорні колективи і солістів. Переможцями стали хорланка із с. Білоусівка, троїсті музики з с. Мехедіївка та с. Михайлівка Драбівського р-ну Черкаської обл., фольклорний ансамбль із с. Єрки та Кибинці, троїсті музики з с. Ключниківка Миргородського р-ну Полтавської обл., фольклорний ансамбль із с. Солониця Лубенського р-ну тієї ж області, фольклорні ансамблі з с. Вовчиці Зарічненського р-ну Рівненської обл., с. Оситна Новомиргородського р-ну Кіровоградської обл., з с. Березичі Любешівського р-ну Волинської обл., молодіжний ансамбль із с. Голгоча і Гутисько Бережанського р-ну Тернопільської обл. та ін.; низка талановитих солістів – Данія Чекур із с. Старі Коні За-

Софія Грица

річненського р-ну Рівненської обл., В. Абрамович із с. Теклівка Крижопільського р-ну Вінницької обл., Р. Сидун із с. Буяни Луцького р-ну Волинської обл. та ін.

«Сьогодні, 14 червня 1987 року з насолодою слухав переможців, які отримали III місце на V радіоконкурсі. Якщо “треті” так прекрасно співали і грали, якими ж будуть “перші”, “другі”. Я постійний слухач радіоконкурсу з 1980 року. Надзвичайно гарну, красиву і у всіх відношеннях корисну справу здійснює Українське радіо, організувавши радіоконкурси...» (А. І. Малюх, інженер, м. Київ, 14.06.1987 р.).

Будь-яке художнє явище, більше того – помітне, не може бути оціненим однозначно. Є прихильники, є й критики. Так і фольклорні передачі Українського радіо викликали дискусію. Зокрема, напередодні підбиття підсумків V радіоконкурсу в письменницькому середовищі стала мусуватися думка, ніби «Золоті ключі» втратили свою популярність через заміну ведучої, докоряли тим, що «постійна ведуча щомісячних передач “Дзвінкова криниця” ... перенесла в фольклорний радіоконкурс особливості коментування, що виявляється, перш за все, в оцінці народу (?)» ²² (поет М. Сом). Як аргумент зазначено було те, що зменшився потік листів на передачу. Чомусь до неї стали висувати вимоги розважальності, хоч вона ніколи такою не була. Ще на початку її становлення, фольклористи спрямовували її в русло «пізнавально-дидактичне». Коли авторитет передачі серед широких кіл слухачів зріс, її стали називати «всенародним фольклорним і літературним форумом» ²³. Було б недоцільно змінювати її профіль, втрачаючи здобуті позиції, орієнтуючись лише на кількість листів. Важливо те, що зроста їхня якість, саме це зобов'язує підняти рівень коментування, розширити його.

Причину слабшої, ніж на початку, пошти «Ключів» можна пояснити передусім особливостями психології сприйняття: жодне з явищ не може утримуватися в зоні постійної уваги. Крім того, відбувалося розосередження центрів фольклорної інформації.

²² Див.: «Золоті ключі»: невичерпний скарб народу. *Пам'ятники України*. 1987. № 3. С. 47.

²³ Лист від радіоінженера геодезиста ВО «Ватра» А. Супчака (м. Тернопіль).

5.3. Трансмісія фольклору засобами масової інформації

Якщо спочатку вона стікалася в центр – матеріали, листи приходили на Українське радіо, то пізніше з'явилися периферійні осередки – місцеві «Золоті ключі» – у Львові, Харкові, Полтаві, Рівному, Івано-Франківську та ін., почали спрацьовувати відцентрові сили, які створювали конкурентну ситуацію, боротьбу думок. Хоча, як справедливо зазначив у дискусії поет В. Бровченко, місцеві етнузіасты повинні допомагати в запису народно-пісенних пам'яток, певна річ, що ініціатива в цьому має належати Українському музичному радіомовленню, все таки розосередження сил було наявне. Навколо «Ключів» не припинялися дискусії. Без сумніву існують й будуть існувати протиріччя в оцінці будь-якої інформації з боку різних прошарків суспільства. Те, що одним здається маловідомим, повчальним, іншим – не вартим уваги. Тому дуже важко знайти спільний знаменник, який примирив би різні точки зору. У цьому й полягає безкінечна діалектика сприйняття різними індивідуумами одного й того ж об'єкта думки.

Переважає більшість проаналізованої кореспонденції радіослухачів, дає змогу думати, що фольклорні передачі постійно досягали своєї основної мети: збудження у різних верств населення інтересу до народної творчості. За десять років систематичної пропаганди автентичного і адаптованого фольклору інтерес до нього не лише не впав, а став значно усвідомленішим, дієвішим. Відродилася фольклорна пам'ять, поглиблена індивідуалізованою уявою про своє «я» і його зв'язки через фольклор з конкретним життєвим, генетичним для людини простором, із творчістю свого середовища, уявленням про його пам'ятні знаки і їхні особливості в становленні цілісної культури країни. Часто застосовувані живі репортажі-інтерв'ю з простими трудівниками, носіями фольклору, вселяли в них почуття причетності до важливої справи відродження традицій, упевненості в суспільному значенні зробленого. Передачі було відведено роль регенератора не лише фольклору, а й рідної мови, наголошено на її виховній функції.

«Щиро дякую Вам, шановні товариші, за Вашу працю з відродження української народної, саме народної, а не псевдонародної музики і пісні. Покоління людей приходять і відходять, а пісня

Софія Грица

про них лишається вічною, безсмертною, як мати-земля... Пропоную і прошу передачу «Золоті ключі» і подібні до неї частіше, щотижня передавати в ефір по українському радіо. Я і тисячі таких, як я, скажуть Вам тільки ДЯКУЄМО» (Ветеран ВВВ і праці, м. Новоселиця Чернівецької обл., 14.11.1988).

«Дуже потрібно зберегти все це для майбутніх століть. Якщо зараз не скористаємося такою можливістю – багато що втратимо». (Пашкевич Л., лікар, м. Черкаси, 12.04.1987 р.).

У листах простежуються стабільні рефлексії, які можна звести до таких змістових формул:

1. Ностальгія за тим, що вже відходить, часто пов'язана з від'їздом з рідних місць, з тривожним відчуттям самотності у людей похилого віку:

«14.11 слухала пісню у виконанні полтавчанок. Це моя рідна сторона, там я росла. Співали і працювали жінки, встаючи до схід сонця... Йшли на "ланку" – співали, поверталися з поля – співали. У неділю бабусі збиралися "на колодках" з гостинцями, якими частували нас, дітей... Чи відродиться пісня? Хоча б маленька її часточка душевного багатства нашого народу. Чи втримається?.. Дякую за кожную передачу всім, хто до неї добре ставиться» (А. А. Сахно, м. Київ, 21.11.1988 р.).

2. Пожвавлена реакція слухачів у зв'язку з розпочатою справою відродження фольклорної традиції:

«Коли по радіо звучить передача «Золоті ключі», в нашій квартирі настає цілковита тиша, і ми дуже уважно вслухаємося в кожную пісню ... Намагаємося записати слова ... а нову почуту пісню передати в сімейному колі». (Татарин Л. Я., Львів, 23.11.1987 р.);

«Я завжди слухаю Ваші передачі, кидаю все і слухаю». (Гладкий Ф. Т. 16.11.1988, с. Максимівка Полтавської обл.);

«Слухаю Ваші передачі постійно де б не була. Як красиво і справедливо співається в цих піснях. Я слухала б їх день і ніч» (Бубнова А. М., 21.11.1988, Харків);

«Що б ми не робили, кидаємо все і поспішаємо до приймача. І так нам хочеться, щоб довше звучали ці передачі, ми б їх слухали увесь день. Прийміть наш земний уклін і найщирішу вдячність, яка тільки можлива, за Вашу благородну працю»

5.3. Трансмісія фольклору засобами масової інформації

(мешканці с. Жовнино Чорнобаївського р-ну Черкаської обл., квітень 1987 р.).

3. Рефлексія-тривога за розірвану спадковість традиції. Вона тісно пов'язана з вихованням молоді, занепокоєністю її подальшими моральними устоями, вибором життєвих орієнтирів:

«Слухаєш Ваші передачі і думаєш, які ж багаті джерела народної пісні, як було б добре, щоб і молодь продовжувала традиції батьків, бабусь, а не цілковито віддавалася тільки зарубіжній музиці» (Житомир, 1986);

«Ніколи не стримуюсь, щоб не подякувати Вам за такі красиві передачі. Теперішня молодь звикла споживати готове, закордонне. Нема бажання власними силами показати духовну красу людського життя. Чому так?... Адже є молоді таланти... (Богатина М. Т., 29.05.1987, Донецьк).

4. Рефлексія у вигляді прямої участі в процесі відновлення фольклорного генофонду, яка знаходить своє вираження у власних записах фольклору, які надходять на адресу українського радіо, у рекомендаціях цікавих виконавців, особистій участі в передачі. Отже, вплив фольклору шляхом його довготривалої пропаганди на Українському радіо проявився в різних формах слухацької реакції: а) у пізнанні, поглибленні інформації про фольклор і формуванні нових оцінок; б) в активному його засвоєнні для потреб свого духовного збагачення, дозвілля (записи передач на магнітофонну плівку, розучування маловідомих пісень, почутих по радіо); в) у дієвій, активній допомозі, надси-ланні пісенних текстів, магнітофонних касет з фольклорними записами, адрес цікавих виконавців, зрештою, в особистій участі в передачах.

Суперечності в пропаганді фольклору засобами масової комунікації. Екологія фольклору. При тій, здавалось би, сприятливій ситуації, що склалася з оприлюдненням фольклору засобами масової комунікації, воно має свої складнощі, суперечності.

Фольклору в системі культури належить автономне місце. Це цілковито своєрідна за своєю генетичною природою система, регламентована обрядами, спрямована на внутрішні потреби її творця. На відміну від професійної творчості, яка не може бути

Софія Грица

реалізованою без слухача, глядача і, таким чином, не може виконувати свою суспільну функцію, для фольклору не обов'язково мати спеціального адресата, його не потребують жниці, які співають у полі, мати, яка співає колискову дитині. Споконвічною для нього є функція міжособистісної, інтимної комунікації. І вже ця його спрямованість «всередину самого себе» створює опозицію його перетворенню на масове явище, репродуктивному тиражуванню, якому сьогодні підлягають усі види і жанри творчості. Водночас, саме ці його властивості з доцентровою спрямованістю сил, підносять його в ранг раритету, унікальності в світі урбанізації, що прогресує.

Є й інша сторона фольклорного твору, що відрізняє його від літератури – це усність, парадигматичність, незавершеність, що викликає суперечність між автономною суттю, спрямованою на безкінечне варіювання, і технічною копією – письмовою, друкованою, фонографічною тощо. Чим статичніша ця копія, тим більше вона суперечить процесуальній природі фольклору, розсікає його дискретність, ставить у штучні рамки, які унеможливають спонтанність, імпровізаційність.

Так, інформатор фольклору, потрапляючи до студії, стикається з незвичними для нього умовами під час виконання (запису), нерідко пристосовує діалектні нюанси своїх текстів до літературних норм, які об'єктивно диктує йому сучасна інформація, мелодії своїх варіантів пісень – до тотожних, популярніших. У його свідомості спрацьовує потреба виправляти свої нібито «неправильності», і таким чином часто відбувається корекція первинних форм фольклору, згідно з певними нормами, від чого він втрачає автентичність. Такі «редуковані» твори, потрапляючи до масового використання деструктивно впливають на сам фольклор.

Якщо технічна копія літературного зразка як закінченого цілого (тиражування романів, симфоній у запису, романсів і т. п.) не тільки не завдають шкоди, сприяючи їх життєствердженню, то для фольклору будь-яка технічна репродукція – вторинна, штучна, оскільки вичленовує незавершений окремий варіант з нерозривного процесу, залишаючи відчуття його неадекватності

5.3. Трансмісія фольклору засобами масової інформації

фольклорній автентичі. Хоч радіо, телебачення – засоби, налаштовані на копіювання життєвих явищ, їх найдрібніших елементів, прагне, як писав Ю. Богомолів, до відтворення ефектів усної доби, нібито повертає до конкретно-чуттєвого прообразу²⁴, але й це є значною мірою ілюзією, оскільки вони обмежені часом і простором запису, зйомки, умовностями «соцзамовлення».

Як часто ми натрапляємо на факти звучання по радіо, телебаченню мугамів, дум, билин, балад у їх повних варіантах «від» і «до», чи багато є стрічок з повністю відзнятими весільними обрядами, що тривають у житті інколи по кілька днів?

Тиражування явищ засобами масової комунікації створює глибоку суперечність між оригіналом і копією. Тому і цінність оригіналу в сучасному світі зросла зворотно-пропорційно до його тиражування. Немає сумніву в тому, що фольклор, який повертає до субстанціональності, унікальності етнічного самовираження, первинності джерел, набув у даній ситуації особливого сенсу феномена захисту самого життя, довкілля, став частиною проблеми екології, і його потрібно захищати від забруднення.

Поняття автентичності в фольклористиці, у свідомості реципієнта відтепер почали пов'язувати з фольклором у його природних неадаптованих формах. Як автентичний він сприймається, наприклад, у трансляції без обробок по радіо, телебаченню, у виконанні фольклорних гуртів. Більшість шанувальників фольклору з сільського середовища, почасти інших прошарків, наприклад, фахівців-фольклористів, обстоюють пропаганду фольклору без обробок. Як відомо, з цією метою організовують спеціальні студентські фольклорні експедиції, які виїжджають у села, переймають пісні від носіїв фольклору і пропагують їх на сцені. Такі молодіжні «ансамблі» на певному етапі відіграють позитивну роль, але тільки-но вони перетворюються в сценічних гастролерів (а як правило це й відбувається), вони швидко себе виснажують, оскільки їх діяльність обмежується імітацією

²⁴ Богомолів Ю. Продуктивные и репродуктивные формы в современной художественной культуре. Массовые виды искусства и современная художественная культура. Москва : Искусство, 1986. С. 75.

Софія Грица

якогось регіонального стилю (гірше, коли не одного, а одразу кількох), а їх виконавство набуває відтінку пародіювання.

Автентична інформація – це, передусім, первинна якість творчого продукту, що надає можливість оптимального пізнання його сутності. Тому несправжніми можуть бути зразки низької якості фольклору, подані як «автентичні» і справжні – адаптовані обробки, якщо їхня якість відповідає високим художнім критеріям. Так, скажімо, обробка народної пісні «Щедрик» М. Леонтовича не меншою мірою оригінальна, ніж та сама необроблена пісня. Більше того, остання, виконана поза межами свого природного середовища, необхідного контексту, поступається першій в сенсі автентичності.

Нагадаю, що казав А. Авдієвський з приводу концертного виконання народної пісні: «Автентичний фольклор – це прекрасно, але є ще і професіоналізм через художню правду. Ми даємо твір через відчуття і навіть бачення наших виконавців. Ми презентуємо твір у збагаченому вигляді, і тому в пам'яті людей залишається: "Співає хор Верьовки"».

Противники адаптованих форм звучання фольклору, борються за постійне «оприлюднення» фольклорних «глибинок». Однак, це обмежений, у стратегічному плані, погляд на охорону фольклорного середовища. Засоби масової інформації можуть приносити йому не лише користь, а й шкоду. Раніше ми писали про низку умовностей, які супроводжують пропаганду автентичного фольклору засобами масової комунікації. З-поміж інших факторів, які завдають шкоди, – комерційна психологія у ставленні до фольклору, який раптом опинився в центрі уваги, став об'єктом гострого попиту. Така психологія йде, перш за все, від наставників фольклорних колективів, часто невисокого культурного рангу, «культуртрегерів», які орієнтують виконавців на усталені стереотипи в репертуарі художньої самодіяльності: змішування жанрів вокальних, інструментальних, хореографічних, народного і професійного мистецтва. Це призводить до нівелювання унікальних місцевих традицій фольклорного виконавства, підтягує його до академізму, що в результаті позначається на якості виконуваних творів. Серед фольклорних мате-

5.3. Трансмісія фольклору засобами масової інформації

ріалів, що надходили на радіо, теж було чимало низькопробних (вони не потрапляли в ефір тільки завдяки суворому відбору звукового ряду для передачі). Якщо в багатій українській пісенній традиції ще досить добре зберігаються локальні традиції, то в інструментальній музиці уніфікація локальних стилів відбувається значно швидше. Цей процес прискорює виробництво фабричних інструментів, орієнтація на академічне інструментальне виконавство. «На школу». Достатньо якісь із вітчизняних фабрик випустити серію інструментів і оптом продати її колективам художньої самодіяльності, а керівникам взяти на озброєння художнім колективам ходовий репертуар для показу його на масових оглядах, фестивалях, – і це вже стає поштовхом до створення штампів, нівелювання локальних стилів. Під час «масового прокату» фольклору на радіо, по телебаченню, масових концертах самодіяльності відбувається усереднення локальних стилів (а нині ж посилилася тенденція до організації «сучасних гала-концертів»). З часом за таких умов буде дуже важко, навіть неможливо, відновити унікальні риси фольклору. Тому система його пропаганди потребує постійного контролю з боку фахівців, які взяли б на себе відповідальність за екологію фольклору, за виховання свідомого ставлення до його джерел та їх збереження. Перш за все постає питання про етику й мораль у ставленні до народної культури, про стримування натиску його надмірної, нерозсудливої експлуатації.

З огляду на пошту фольклорних радіопередач, у людей загострилось почуття гордості, відповідальності за рідні витоки, за народну пісню, рідну мову, почуття ностальгії, небезпека втратити традиції матерів, батьків, прикрість з приводу пасивності закладів культури до проблем увічнення народних скарбів, – і це за наявності можливостей сучасної звукозаписувальної апаратури! Ось про що говорять з цього приводу листи слухачів.

«З якою насолодою і завмиранням серця я слухаю пісні з радіоконкурсу “Золоті ключі” і не тільки слухаю, а й всі ці роки шукаю, де б можна було дістати платівки пісень з цього конкурсу. І яка прикрість – все даремно. Мені дуже боляче спостерігати байдужу реакцію продавців на моє запитання: що у вас є з радіо-

Софія Грица

конкурсу “Золоті ключі”.., які відповідають, що вони про нього вперше чують, що їх такий товар не цікавить. Хіба можна сподіватися на те, що ці люди будуть прагнути придбати такі платівки для продажу? Але окрім них, мабуть, є і такі, хто винен в цьому» (А. А. Шевченко, ветеран бібліотечної праці, м. Ворошиловград, 25.04.1986).

«Хочу, щоб Ви надалі підняли таке болюче питання: на моїй пам’яті уже років двадцять п’ять (!) тривають балачки про необхідність будівництва в Україні заводу грамзаписів. Здається, що в цьому столітті ми можемо залишитись без них, якщо не звернутися куди слід, щоб була можливість побудувати його за народні кошти. Адже сьогодні купити платівки українського фольклору, української естради дуже важко. Прошу Вас порушити це питання в одній із передач. Впевнений, що всі Вас підтримають» (член Спілки письменників СРСР М. Завгородній. 31.03.1988, м. Дніпропетровськ).

Такі думки висловлено в сотнях листів. Але поки що все залишається як є. Розрив між бажаним з реальністю в галузі культури обчислюється «коефіцієнтами розходів», доходять навіть до наукових відкриттів: «...виявляється необхідним перегляд обсягу в структурі ресурсів, що спрямовуються на розвиток художньої культури...». Замість коштів, витрачених на публікацію таких відкриттів у книжках, що видаються тисячами примірників, ці кошти доцільніше було би вкласти в практичні потреби самої культури, насамперед, на її оснащення сучасною звукозаписувальною апаратурою, будівництво заводів грамзапису, сховищ культурних цінностей.

Як я вже говорила, пропаганда фольклору засобами масової комунікації в живому виконавстві в його первинних і вторинних формах загострила суперечності в його оцінках, і тепер однією із найгостріших проблем є проблема фольклорної автентики – неавтентики, «чистого» фольклору і його обробки. Ми свідомо друкуємо кілька листів з протилежними поглядами на фольклорну автентичність, фольклорні обробки. Цілком зрозуміло, що проблемі «бути чи не бути обробці народної пісні» (дехто схиляється до другого), неможливо вирішити альтернативно. Наростаючий

5.3. Трансмісія фольклору засобами масової інформації

інтерес до автентичних джерел не знімає питання про розвиток концертної обробки пісні в професійних формах (хорових, інструментальних) і навіть загострює його – у зв'язку з розширенням концертного виконавства в урбанізованому середовищі. Зазначу, що для української професійної музики народна пісня була і залишається дуже важливим підґрунтям розвитку всіх жанрів професійної творчості. Оскільки на даному етапі значно розширився діапазон композиторських технік, то й не дивно, що їх випробовують і стосовно фольклору. На мій погляд, бути чи не бути обробці пісні у будь-якому стилі – класичному, модерному, естрадному – вирішує лише її якість. Адже може бути низькопробний зразок автентичного фольклору, який сприймається тільки завдяки символічній аурі, що з'явилася навколо нього, а може бути і адаптований, піднесений до високохудожнього оригіналу, на кшталт оригінальної обробки Є. Станковича «Ой глибокий колодязю». Будь-яка обробка народної пісні – це проба на сумісність двох систем: фольклорного і композиторського мислення.

Найболючіше питання в листах радіослухачів, у дискусіях на сторінках нашої преси – це питання про поєднання рок-стилю з фольклором. Тут, на мій погляд, постає додаткове питання: про можливість поєднання двох систем – мислення, що витікає з африканської і європейської, зокрема слов'янської народної музики. Звичайно, кожна з них має право обстоювати свою самостійність, самобутність, чистоту. Але це не означає, що дієвого, динамічного стилю сучасного року, що панує в усьому світі, може уникнути сучасна слов'янська естрада. Згадані суперечності неминучі в системі пропаганди фольклору в сучасному урбанізованому середовищі, і вони ж загострюють потребу його захисту. Проблема екології фольклору не буде знята до тих пір, доки не буде розумно вирішене питання про збереження автентичного фольклору сучасними науковими методами на належному рівні (каталоги, якісні фоноархіви, якісна пропаганда фольклору засобами масової комунікації, яка здатна його оберігати), поки в українській професійній музиці не буде створено достатньо репрезентативної кількості високохудожніх зразків адаптації ав-

Софія Грица

тентичного фольклору в різних жанрах, зокрема естрадних, які відповідали б високим еталонам художньо-естетичних вимог. Шлях до цього бачиться тільки через підняття загальної культури побуту, виховання, удосконалення фахового рівня кадрів, зростання їхнього професійного авторитету в правах управління культурою і захисту її в цілому від кон'юнктурної політики і регламентації вільного розвитку.

Додаток

«Добрий день, дорога редакція! Прошу ознайомитись з моєю відповіддю на одну з Ваших передач.

Дивні точаться суперечки. Чи слід змінювати народну музику й танці, чи зберегти неприкосновенними. Чи також можна змінювати на новий лад твори класичного стилю.

В цьому мистецтво музики відрізняється від інших видів мистецтв. Але закони в ній ті, що і в інших видах мистецтва. Чомусь в такому плані не виникають суперечки в образотворчому мистецтві і в архітектурі. А все тому, що там шедеври мистецтва стародавні зберігаються в музеях і як пам'ятки культури. А музику не можна зберегти застиглою. А копіювати її нікому. Роблять копії картин точні і змінені. Копіюють і зберігають старі стилі і стилізують. Звичайно тут теж ті самі проблеми, але вирішуються вони в другому плані.

Так вони повинні вирішуватись і сьогодні і в музиці. Музичні шедеври в музей не підеш послухати, це хіба, що в записі. Запис – це фотографія (аналог в образотворчому мистецтві). А відтворення виконавцями, особливо співаками, музичних творів накладає індивідуальність співака, як і реставратора. Автор не має права і на волю творчості. Тому висновок – все потрібне. На збереження музичних старовинних шедеврів в музейному плані слід звертати особливу увагу, бо це культура наших предків, і вони створювали музику досить високого класу, щоб ми слухали кращі з їх творів. Якщо ж вони популярними стають в оригіналі, не тільки як музейні пізнавальні експонати, то з радістю будемо давати їм дорогу. Якщо ж ні, то нові здобувають право на

5.3. Трансмісія фольклору засобами масової інформації

таку ж саму увагу, як сучасні витвори в стилі дизайну в архітектурі і в образотворчому мистецтві. Між іншим, дизайн не тільки в образотворчому мистецтві існує, а й в музиці і навіть поезії. В музиці дизайн – це сучасна естрада, використання електроніки в цьому дуже сприяє. Але навіть старовинний джаз – це теж, я думаю, дизайн свого часу. Старі форми дизайну в поезії представляє творчість В. В. Маяковського. В цьому плані, я вважаю, не слід розграничувати стилі в музиці, так же як і в образотворчому мистецтві. Я вважаю, що нові ритми і музична апаратура хоча б частково мають право на втручання в такі жанри, де панує класичний стиль. Це – опера, балет. Фольклор то теж не стоїть на місці, він розвивається на новій базі матеріальній і нових стилях. Це добре видно на народних гулянках – це весілля та ін. Там достатньо всього створюється людьми в любих переплетіннях. Тільки досліджуй. Там хватає і нового, і гарного вдосталь.

Вибачайте, що так дуже погано написано, бо дуже велика нехватка часу. Писав в процесі самої передачі, за яку дуже вдячний. Спасибі. Передачі по І програмі радіомовлення в Макарівському районі 29.XI.85 р., 21.00–22.00».

с. Макарів Київської обл.
вул. Леніна, б. 50, кв. 15.
Кудин О. І.

«Музикознавцеві Софії Гриці.

Пробачте мені, товаришко Грица, може, моє слово буде занадто різким, але я говорити інакше не можу, якщо йдеться про таку красу і цінність, як Українська народна пісня, як мелодії народних пісень.

В передачі “Дзвінка криниця”, яка прозвучала по Уккрандіо 17 жовтня 1982 року, було виконано Українську народну пісню “Коло млину, коло броду” в обробці для хору Борисом Лятошинським. В цій передачі, та й не тільки в цій передачі, обробки Б. Лятошинського кваліфікуються як якесь досягнення. Досягнення ж – це в самім ділі? Ні не досягнення! Це просто надруга над мелодіями Українських народних пісень. Обробка Лятошинським мелодій уже довгий час битуючих в народі

Софія Грица

Українських народних пісень, це не зрух в сторону поліпшення краси мелодій, а скоріше калічення їх.

Жаль, що нікому було заборонити Лятошинському прикладати свої руки до святині Українського народу, його пісень...

Іще треба сказати ось що. В передачі “Дзвонкова криниця” Ольга Басистюк виконала українську народну пісню “Тихо, тихо Дунай воду несе”.

Ведучий Михайло Кречко сказав, що в її виконанні цієї пісні чується сучасність. Оце і біда! Звідси і починається калічення мелодій народних пісень. А народні пісні повинні виконуватись так, як вони виконувались протягом довгого часу, без всяких перероблень. Я не скажу, що Ольга Басистюк плохо виконала цю пісню. Але якби вона виконала цю пісню так, як вона виконувалась на протязі багатьох десятиків років, то Басистюк виграла б во стократ. Щодо щойно організованої радіопередачі “Дзвонкова криниця”, то можна сказати, що це просто чудово! Треба, і дуже треба, щоб Українська народна пісня якнайчастіше звучала по радіо. Треба тому, що більша частина українського, та не тільки українського народу, любить і цінує Українську народну пісню і завжди где її, завжди сприймає її, як велике свято.

Я, напевно, ніколи не втримаюсь, щоб вам не подякувати за такі гарні передачі “Золоті ключі”.

Дійсно, є що послухати, саме ж тільки я так гадаю, що вона гарна для тих, хто глибоко розбирається в народному фольклорі, музиці. А кожне мистецтво потрібно вміти цінити, знати його історію і красу. Розуміти треба і треба вміти самому прикрашати людське життя.

А таких митців стає менше і менше. Зараз теперішня молодь цим не цікавиться, вона ледача, привикла до готового та зарубіжного. А щоб показати своїми силами духовну красу людського життя, цього немає... Чому так?!..

Та дуже просто. Немає для них керівника, організатора розкрити їхні молоді таланти. А вони є, і тільки глибоко і глибоко приховані.

І все ж таки я “За!” село, так як і велика людина Г. Г. Верьовка. Він давав велику перевагу тільки селу відносно народного

5.3. Трансмісія фольклору засобами масової інформації

фольклору і сільської народної інструментальної музики. А яка це краса! Хто розуміється в ній.

Ой яке ж Вам велике СПАСИБІ за такі передачі! Дійсно, є що послухати. Не те, що сучасні витребеньки, від яких навіть голова розвалюється і стіни в хаті дрижать.

На завершення 5-го радіоконкурсу бажано б послухати і сучасну хорову пісню черкаського народного хору «Ой чого ти, земле, молодіти стала» і «Степом, степом». Тільки, щоб виконував з'єднаний хор. Безумовно, якщо це можна включити до вашої програми. Бо за черкаський хор я всю душу віддаю. Полісівщина найкраще виконує весільні обрядові пісні. Та всі гарно співають. А Троїсті музики що стоять! Так і хочеться піти в танок заядливої «Польки», хоч уже і ноги не ті.

Отже, чекатиму з нетерпінням. 14.VI. Щиро вдячна вам за такі передачі, я слухаю їх з насолодою. З повагою до вас, Богатіна М. Т., м. Донецьк».

Людмила Єфремова

5.4. КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВІ ПІСНІ СХІДНОГО ПОДІЛЛЯ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Незважаючи на думки багатьох дослідників про зникнення фольклору, як такого, завмирання автентичного виконавства, його відсторонення сучасною поп-культурою, формування нових культурних цінностей засобами масової інформації, відхід носіїв усної народної творчості у небуття тощо, фольклор і далі живе власним життям, відроджуючи традицію, створюючи нові форми в умовах сучасної глобалізації.

Культурні коріння, традиції, обрядовість, заховані у народній пісні, продовжують своє життя в осередках споконвічного побутування на селі, проникають у культуру містян, по-новому звучать зі сцени, на радіо й телебаченні, у медіапросторі. Про це свідчать сучасні записи пісенного фольклору, зокрема й обрядової піснетворчості на Східному Поділлі.

Зрозуміти сучасні процеси у традиційному фольклорі, основні тенденції його змін допомагають порівняння записів календарно-обрядового фольклору минулого (початку та другої половини ХХ ст.) із сучасним станом народного співу кінця ХХ – початку ХХІ ст. Це і традиційні фольклорні зразки, що споконвіку побутують у краї, і новотвори, які на потребу дня творять переважно аматори.

Східне Поділля – один з найважливіших осередків збереження дотепер традиційного пісенного фольклору, зокрема календарно-обрядового, який цілорічно супроводжує селянина протягом землеробського кола робіт, відзначає основні віхи річного кола свят. Цей календар укладено багатовіковою традицією чер-

5.4. Календарно-обрядові пісні Східного Поділля в умовах глобалізації

гування сільськогосподарських робіт та вшанування основних стихій: вогню (сонця), землі (родючості) та води (народження та смерті). Центральними у календарних святах та обрядах є зимо-ве та літнє сонцестояння, а також літнє рівнодення.

Серед народних свят, які побутують і досі на території України, найяскравішими, театралізованими, мистецьки забарвленими є свята Різдва та Нового року. Основні зимові свята мали функцію забезпечення добробуту та щастя сім'ї у наступному році. Східне Поділля відрізняється від інших регіонів не тільки найбільшим обсягом зібраного фольклорного матеріалу взагалі, але й зафіксованих народних пісень календарно-обрядового циклу, зокрема й колядок та щедрівок, нарівно із Західним Поділлям ¹.

Зимовий цикл календарно-обрядових пісень подолян охоплює світські та євангельські колядки й щедрівки, співи на Маланку. Мелодії колядок та щедрівок краю було опубліковано у збірках К. Квітки «Українські народні мелодії» ², «Пісні Явдохи Зуїхи» ³, «Колядки та щедрівки» ⁴, «Пісні Поділля» ⁵, «Одвічна Русава» ⁶, «Народні пісні: Записи Людмили Єфремової» ⁷, хрестоматії з музичного фольклору ⁸ та ін. Значний обсяг зібраного фольклорного матеріалу краю й досі залишався у рукописах та фонозаписах. Це рукописи А. Кудрицької, М. Середовича та ін., а нині опублікова-

¹ Народні пісні Хмельниччини / упоряд. та вступ. стаття М. Дмитренка, Л. Єфремової ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2014. 723 с. : ноти, карти (з колекцій збирачів фольклору).

² Квітка К. Українські народні мелодії. Зібрав Климент Квітка. *Етнографічний збірник*. Київ, 1922. Т. II. С. 213, № 672.

³ Пісні Явдохи Зуїхи. Записав Г. Танцюра. Київ, 1965. С. 95, 105.

⁴ Колядки та щедрівки. Зимова обрядова поезія трудового року / упоряд. О. Дей, А. Гуменюк. Київ, 1965. С. 670, 681, 693.

⁵ Пісні Поділля. Записи Насті Присяжнюк в с. Погребище 1920–1970 рр. / упоряд. С. Мишанич. Київ, 1976. С. 109, 115.

⁶ Одвічна Русава (етнографія та фольклор с. Стіна на Поділлі) / Вінницький обласний центр народної творчості. Вінниця, 2003. С. 145–148, №№ 5–9.

⁷ Народні пісні: Записи Людмили Єфремової. Київ, 2006. С. 68, № 27.

⁸ Іваницький А. І. Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями та коментарями). Навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I–IV рівнів акредитації. Вінниця, 2008. С. 32–33. № 7; с. 44–45, № 22.

Людмила Єфремова

ні у збірці «Народні пісні Вінниччини»⁹. Сучасні записи колядок та щедрівок краю здійснені Т. Кушкою та Д. Матіяш, розшифровано авторкою цього розділу та вміщені в цій збірці.

Для більшості східноpodільських щедріткових віншувань притаманні розгорнуті поетичні тексти. У них щедрувальники уславлюють заможного господаря, його розумну гарну жінку, діток, пророкують дівчині щасливе подружнє життя.

В основі складочислення щедріток лежить чотирискладовик із традиційною щедрітковою ритмоформулою 1122. Наспиви щедріток давніші за колядки, здебільшого формульні, з вузьким обсягом у межах мажорного (зрідка мінорного) трихорду, на кульмінаційній точці (другий сегмент) збільшеного до тетрахорду, іноді з початковою субквартою та тимчасовим розширенням основного трихорду до пентахорду. У наспівах ширшого діапазону в основі основної мелодичної формули лежить тетрахорд із розширенням у кульмінаційній зоні до пентахорду.

Щедрівки мають приспиви: двосегментний «Щедрий вечір, святий (добрий) вечір», або подовжений чотирисегментний з додаванням слів «Добрим людям на весь вечір». Іноді рефрен застосовано в кінці пісні як останню строфу. Зустрічаємо також серединний тип рефрену у строфі будови ab:rb або aRa. Частину щедріток співають взагалі без рефрену.

Серед розповсюджених щедріток краю «Прилетіла ластівочка» (ОК-ЩК-01) про ластівку, яка викликає господаря, щоб він подивився на своїх овець, які покотились; баранчиків, що народились. Іноді замість ластівки господаря викликають янголята («Прилетіли янгольата»).

Для варіантів розповсюдженої на Вінниччині щедрівки «Ой на річці» (ОК-ЩК-04)¹⁰, дівчині допомагає привезти біль тільки милий) притаманний той же наспів, що й для попередньо розглянутої з ритмікою чотирискладовика 1122 у межах тетрахорду

⁹ Народні пісні Вінниччини (з колекцій збирачів фольклору) / упоряд. та вступ. статті Л. Єфремової, післямова М. Дмитренка ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019.

¹⁰ Коди пісень подано за частотним каталогом: Єфремова Л. Частотний каталог українського пісенного фольклору. Ч. 1–3. Київ : Наукова думка, 2009–2011.

5.4. Календарно-обрядові пісні Східного Поділля в умовах глобалізації

з субтонами. Водночас, імовірно, через те, що головну героїню в них звуть Маланкою, тут частіше застосована тридольна («маланкова») ритміка основної ритмоформули 1221. Зазвичай для щедрівок притаманне одноголосне звучання в унісон, але у сучасному виконанні пісня має фактуру терцієвого двоголосся. Ця ж ритміка притаманна також деяким іншим щедрівкам з Придністров'я, зафіксованим у Вінницькій області на межі з Хмельниччиною.

У варіантах розповсюдженої на східному Поділлі пісні «Щедрий вечір (або: добрий вечір), пане господарю» (ОК-ЩК-06) до мотиву вихваляння достатку господаря додано мотив величання родини або тільки розумної жінки господаря, часто з доданим мотивом поклоніння Ісусу Христу або Присвятій Діві. Також для розгорнутих варіантів цієї пісні з Вінниччини характерний мотив порівняння жінки (господаревої хати) із чашею в меді та барвінком у саду.

Варіанти цієї пісні мають складочислення 4+6 та власний наспів з ритмоструктурою строфи 2222 11122, у якій другий чотирискладовик розширено до шестискладовика шляхом подрібнення перших двох метричних одиниць. В інтонаційному плані перший сегмент – рух чвертками c_1hc_g на щаблях трихорда у кварти, а другий – оспівування тоніки, часом із низьким другим щаблем. Цей наспів мають також деякі інші щедрівки.

Для сучасних щедрівкових новотворів характерне використання широко розспіваних мелодій та двоголосного звучання, хоча й з початковим дотриманням ритміки щедрівкового чотирискладовика (приклад 1 у Додатках).

Колядки, зафіксовані на Східному Поділлі, мають різні типи колядкових структур, в основі яких переважно лежить колядковий п'ятискладовик 11112, у записах з південно-західних районів також його тридольний варіант – 11121. У деяких колядках обидві ритмоструктури співіснують в одному наспіві. На відміну від щедрівок, колядки мають різноманітнішу мелодику ширшого діапазону. Більшість записів – наспіви з мажорним нахилом ладу, але трапляються й мінорні варіанти.

Піснею «Ой добрий вечір» (ОК-КЩ-23) колядники, зичачи родині благополуччя, просять у господаря дозволу колядувати.

Людмила Єфремова

Ця колядка зі строфічною будовою та складочисленням строфи (5+5+3) й ритмікою наспіву 11112 11112 121, яка у районах, наближених до Подністрів'я тяжіє до посилення у ритміці ваги тридольності, при якій основний п'ятискладовик має ритм 11121 (ця ритміка притаманна й іншим колядкам з Подністрів'я), а наспів – ширший діапазон. Привнесення у колядку християнських мотивів дає змогу співакам повністю переінтонувати ритмомелодичний зміст наспіву пісні.

Одним з розповсюджених на Вінниччині колядкових співів є пісня «Пани господарю» (ОК-КЩ-01). У ній колядники просять господаря пробудитися (що вказує на їх вранішній прихід) та готуватися до зустрічі рокових гостей: сонця, місяця й дощичку. Для варіантів цієї колядки притаманний дохристиянський язичницький зміст вербального тексту у поєднанні з приспівом християнського змісту, широко розспівані (у діапазоні октави), багато орнаментовані наспіви із ритмікою п'ятискладовика 11112 та подрібненням першої долі у шестискладових структурах. У християнській традиції цю колядку було переосмислено на пісню, що активно побутує в репертуарі сучасних співаків, «Добрий вечір тобі» (ОК-КЩ-016, приклад 2), якою господаря закликають зустрічати інших, християнських гостей – а саме три празники: Різдво, Святого Василя, Водохреща з приспівом «Радуйся... Ой радуйся, земле, Син Божий народився», пристосованим до святкування Різдва Христового. Цікавою версією цієї колядки є пісня, у якій колядники закликають господаря не лежати, а працювати над розвитком власного господарства.

Для колядкових текстів також типовий сюжетний мотив оранки поля батьком і сином або за допомогою святих. У давніших колядках парубку згадано участь у військових подіях: парубок обирає собі казково прекрасного коня та їде воювати з турками. Батько, виряджаючи сина на війну, просить його їхати посеред війська, але син браво їде попереду. У окремих пісенних сюжетах змальовано цілі батальні сцени, в інших – окремі моменти взаємин козака і коня, коли хазяїн хоче продати вірного бойового друга (ОК-КЩ-17). Про цінність коня для парубка йдеться у колядці «Ой під вербою» (ОК-КЩ-15). У ній парубок

5.4. Календарно-обрядові пісні Східного Поділля в умовах глобалізації

грає на дудочці та розповідає матінці про трьох своїх дівчат, особливо про третю, яка йому купила казково красивого коня.

У розповсюдженій на Вінниччині колядці дівчині «Ой рясна, красна» (ОК-КЩ-10) головна героїня зображена у різних ситуаціях (збирає пір'я на віночок, йде у танок; шинкує медом і вином, до неї приходять три товариші; вона шляхетна дочка у свого батька). Та основним сюжетним мотивом цієї колядки є зустріч дівчини з панами (на виході з церкви, у батьковому домі, йдучи по воду), які, бачачи вродливу панянку, розпитують її, чи вона царівна, чи королівна. Дівчина сором'язливо відповідає, що вона звичайна батькова дочка. Варіанти цієї пісні мають типовий колядковий наспів у строфі ab:r зі складочисленням 5+5:4, у якому перші два п'ятискладові сегменти мають інтонаційний низхідний рух, переважно від квінти до тоніки мажорного пентахорду, а чотирискладовий рефрен – інтонаційно висхідний від тоніки до октави. Цей наспів – типово колядковий, який трапляється також у сполученні з іншими колядковими сюжетами.

У колядці дівчині «Зажурилися гори й долини» (ОК-КЩ-08) йдеться про те, що не вродило жито й пшениця, тільки вродило «зелено вино». Гречна панна стерегла вино й заснула. Налетіли райські пташки клювати вино. Дівчина просить їх не робити цього, адже вино їй самій потрібно для весільних церемоній у родині.

У колядці «Росте сосонка» зображено сокола, який сидить високо на дереві та бачить на морі корабель, на золотому стільчику сидить гречна панна та вишиває рідним (а найперше – милому) хусточку (манішку). У колядці «Наша Надуня» (ОК-КЩ-22) дівчині допомагає знайти волів лише милий. І, навпаки, у колядці «По горах, горах» (ОК-КЩ-09) гречна панна, зібравши пір'я на віночок, йде у танок, із якого її закликати додому зміг тільки милий.

Більшість світських східно-подільських колядок мають рефрени або прикінцеві приспиви: короткий «Ой (І) дай, Боже(и)», «Сьвятий вечір» в ритмі 2244 (1122) та довші: «Дай єму, (2) Боже, щастя, здоровля в сім дому», «Ой славен Господь Бог на небеси», «Славен воєси на небеси», «Славен єси, славен Господь Бог наш на небесі», «Славен єси, славен Христос на небесі», «Радуй-

Людмила Єфремова

ся... Радуйся, земне, святийся, Боже народжений», «Калина... калина мала, чом тебе вода ни заняла», «Зелено... Зелено вено в неділю рано садяно», «В ялині... Гей же, в ялині, при зелененькій дубині» і навіть «Щедрий вечір, добрий вечір», як у щедрівках. Серед початкових, заспівних рефренів: «Гой дай, Боже» (вар. «Гой дай, Боїже») зокрема у записах з районів, близьких до Подністров'я.

Для виконання світських колядок краю притаманне використання двох основних типових наспівів: з ритмікою п'ятискладовика 11112 з низхідним інтонаційним рухом двох основних п'ятискладових сегментів строфи до тоніки та приспівом (або рефреном) коротким або розгорнутим, що розпочинаються висхідною енергійною інтонацією та з ритмікою п'ятискладовика 11121, із висхідно-низхідним інтонаційним рухом сегментів та початковою низхідною інтонацією рефренів. Деякі колядки також виконують із наспівами, що зосереджують у собі характеристики обох типів.

Християнські різдвяні співи належать до усно-письмової традиції. Їхні тексти рясніють елементами старослов'янської мови, а мелодії, близькі до кантів та псалм з терцієвим двоголоссям, рідше дво-триголоссям гомофонно-гармонічного складу. Цікаві зразки, побудовані на паралельному русі квінтами. У різдвяно-церковному співі переважають парні метри, але зустрічаються й тридольні. Деякі з пісень мають розгорнуту строфіку, масштабні приспиви.

Частину щедрівок з апокрифічними сюжетами виконують з типовими наспівами світських щедрівок з ритмікою 1122 та приспівом «Щедрий вечір, святий вечір». Щедрівковий приспів часом супроводжує й інші християнські різдвяні співи, що свідчить про спадковість традиції щедрування у краї. Це спостереження стосується також колядок з колядковим п'ятискладовиком 11112 та рефреном «Ой дай, Боже».

Серед розповсюджених на східному Поділлі різдвяні колядки та щедрівки «Добрий вечір, Діво» (ОК-ХІІІ-06) з розгорнутим приспівом, «Ой високо в синім небі» (ОК-ХІІІ-04, зірка стала над шіпкою, де в убогості народився Христос, прилітають ангели по-

5.4. Календарно-обрядові пісні Східного Поділля в умовах глобалізації

клонитися Спасителю), «По всьому світу» (ОК-ХЩ-13, Божа мати просить Бога надіслати одяг Новонародженому), «А з першого народження» (ОК-ХЩ-036, при народженні Христа зацвіли сади ще й різні квіти), «На Йордані-річці» (ОК-ХЩ-03, Мати купає Новонародженого Сина, якому приходять вклонитися три царі із дарами), «Зійшла зірка чудна» (ОК-ХЩ-03а, почувши від царів, які йшли вклонитися Христу, звістку про Його народження, засмутився Ірод).

У циклі новорічно-різдвяних співів Поділля особливе місце належить інсценізації та виконанню пісень на Маланку (маланкування) 13 січня, напередодні старого Нового року. Тексти пісень на Маланку тісно пов'язані із щедрівками (інципіт «Щедрівочка-добрівочка»; приспів «Щедрий вечір, святий вечір...»), але за мелодіями ці пісні ближчі до мінорного тридольного купальсько-петрівчаного типового наспіву, ймовірно, маючи з останнім віддалені генетичні зв'язки (про це свідчить зокрема й інципіт одного із записів «Петрівочка, мала нічка»). Тільки у деяких записах зафіксовано іншу мелодію.

Серед найрозповсюдженіших у краї пісень на Маланку – «Ой учора ізвечора пасла Маланка два качура» (ОК-ТМ-01). У ній Маланка, пасучи, загубила два качури, а коли пішла їх шукати, заблукала. У полі дівчина зустрічає Василя, який оре плугом та просить його вивести на дорогу. У деяких записах в одній пісні поєднано різні сюжетні лінії пісень про Маланку, зокрема про те, як робоча Маланка мила у потоці посуд, упустила ложку-тарілку та замочила тоненький фартух, після чого просить вітер його висушити.

На досліджуваній території також зафіксовано кілька жартівливо-сатиричних щедрівок та низку колодійних пісень. Колодія святкували й зараз відзначають наприкінці зими, на Масницю. Святкування відбувалося протягом тижня: Колодій народжувався, його хрестили, потім він помирав, його ховали та оплакували. Святкували переважно жінки, частуючись та співаючи пісень. Пісні співають також йдучи на Колодку та повертаючись з частування, більшість із них має жартівливий характер у поєднанні з жартівливими наспівами. Якщо колодійних пісень на

Людмила Єфремова

східному Поділлі записано чимало, то масничні тут побутують менш інтенсивно, у них переважно шкодують про завершення святкувань перед великоднім постом.

Загалом колядково-щедрівковий репертуар на Східному Поділлі набагато різноманітніший, ніж у сусідній Київщині, але скромніший, ніж на Західному Поділлі. Зимовий календарно-обрядового фольклору активніше побутує в північних, південних та східних районах. Менш активно провадилося записування зимових обрядових співів у центрально-західних районах.

Східноподільські дитячі колядки та щедрівки опубліковано у збірках «Пісні Явдохи Зуїхи»¹¹, «Пісні Поділля»¹², «Дитячі пісні та речитативи»¹³, «Народні пісні: Записи Людмили Єфремової»¹⁴ та ін. Публікації та сучасні експедиційні записи свідчать про розповсюдження та їх активне сучасне побутування на території краю наступних дитячих колядок та щедрівок: «Коляд, коляд, колядниця (ДД-КЩ-01), «Щедрик, бедрик» (ДД-КЩ-08), «На дворі біла хмара в'ється» (ДД-КЩ-10). Для більшості дитячих новорічно-різдвяних співів краю, як і скрізь, притаманна речитативно-говіркова манера виконання, переважно на основі інтонаційної формули, побудованої на низхідному русі у межах секунди та кварта. Дитячі колядки та щедрівки розповсюджені по всій території краю.

Веснянки – давні слов'янські календарно-обрядові пісні, пов'язані з початком весняної пори року та весняних польових робіт, які побутують і досі, в умовах урбанізації та глобалізації. На Східному Поділлі зафіксовано окремі зразки закличних, чимало ігрових, танкових та ліричних весняних пісень на теми кохання та родинного життя. Весняні співи краю записували М. Лисенко¹⁵,

¹¹ Пісні Явдохи Зуїхи. Записав Г. Танцюра. Київ, 1965. С. 107.

¹² Пісні Поділля... С. 123, 125–126, 427.

¹³ Дитячі пісні та речитативи / упоряд. Г. Довженок, К. Луганська. Київ, 1991. С. 160. № 390.

¹⁴ Народні пісні... С. 94–93. № 56–57.

¹⁵ Українські народні пісні в записах М. В. Лисенка. Ч. 1 / упоряд., вступна стаття та примітки Л. Єфремової. Київ, 1990. С. 41–44, 107.

5.4. Календарно-обрядові пісні Східного Поділля в умовах глобалізації

К. Квітка¹⁶, Г. Верьовка¹⁷, Г. Танцюра¹⁸, А. Конощенко¹⁹, В. Харків, Н. Присяжнюк²⁰, А. Завальнюк²¹ та інші фольклористи. Їх опубліковано у збірках «Ігри та пісні»²², «Українське народне багатоголосся»²³, «Одвічна Русава»²⁴, «Ігрові веснянки»²⁵, хрестоматії А. Іваницького²⁶ та інших виданнях. Навіть на початку ХХІ ст. фольклористи-професіонали та аматори фіксують чимало пісень, що виконують навесні, на Великдень у традиційному або оновленому вигляді у межах масових святкувань.

На початку весни дівчата виконували **весняні заклички**. Зафіксовано варіанти закличної веснянки «Весно наша красна, що ти нам принесла» (ОК-ВЗ-01а). За свідченням М. Середовича її співають малі дівчата ще до Великодня, а на Великдень – дорослі дівчата в хороводі. Записи, здійснені на відстані майже століття, зберігають відчутні текстові паралелі та різняться за мелодіями (сучасний виконують на мелодію «Кривого танцю», Приклад 3).

¹⁶ Квітка К. Українські народні мелодії... С. 7–10. № 25–27, 28г, 33–34, 36 ; С. 194–196. № 615–617, 619–620.

¹⁷ Народні пісні в записах Григорія Верьовки / упоряд. і примітки Е. Верьовки-Скрипчинської, А. Гуменюка, В. Юдіної ; вст. стаття А. Гуменюка. Київ, 1974. С. 14.

¹⁸ Пісні Явдохи Зуїхи... С. 31–32, 36, 39, 47–48.

¹⁹ Конощенко А. Українські пісні. З нотами. І сотня. Одеса: Типограф. Е. І. Фесенко, 1900. С. 54, № 38.

²⁰ Пісні Поділля... С. 55–58, 62–68, 70, 73–74, 76–77.

²¹ Завальнюк А. Українські літні обряди та пісні : Навчальний посібник з музичного фольклору та етнографії для вчителів загальноосвітніх шкіл, студентів вищих педагогічних і музичних закладів освіти. Вінниця, 2008. С. 99. № 14 ; С. 101. № 16.

²² Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року / упоряд., передм. та прим. О. Дея; нотний матер. упор. А. Гуменюк ; відп. ред. М. Рильський. Київ, 1963. С. 287–288 (текст) ; С. 552–533. № 125, 125а (мел.).

²³ Українське народне багатоголосся. Збірник пісень / упоряд. З. Василенко, М. Гордійчук, А. Гуменюк, О. Правдюк, Л. Ященко ; заг. ред. М. Гордійчука. Київ, 1963. С. 20.

²⁴ Одвічна Русава... С. 149–150. № 10–12 ; С. 152. № 16.

²⁵ Ігрові веснянки / упоряд., вст. ст. та прим. Л. Єфремової. Київ, 2005. С. 17. № 4 ; С. 19–20. № 5 ; С. 23. № 7 ; С. 28. № 10 ; С. 85–88. № 37–38.

²⁶ Іваницький А. І. Хрестоматія з українського музичного фольклору... С. 84. № 10 ; С. 102. № 31.

Людмила Єфремова

Вінниччина рясніє **ігровими веснянками**, поширеними на Поділлі. Серед них варіанти однієї з найдавніших та найрозовсюдженіших у краї двохорових ігрових веснянок аграрно-шлюбної тематики «А ми просо сіяли» (ОК-ВІ-01). У ній також наявний шлюбно-військовий мотив завоювання, захоплення в полон дівчини парубками. За М. Середовичем, пісню співають дівчата, узявшись за руки у двох шеренгах, розташованих одна проти одної. Гурти співають по черзі, наступаючи та відступаючи один на другий, притопуючи на місці ногами. З двох протидіючих сторін одна сіє просо, а друга намагається винищити посіане і відступається, тільки одержавши викуп – дівчину²⁷.

Строфа цієї пісні з серединним рефреном abb: rbb («Ой дід ладо», «Попід ланом», «Усе ладом») має складочислення (4+3+3)2 з ритмікою наспіву 1111 211 112. Розширена строфа будови abbb:cddd зі складочисленням 4+3+3+3 має ритміку 1111 211 211 112. Водночас інтонаційне наповнення мелострофи може варіюватись у широких межах, зазвичай в обсязі тетра-пентахорду або трихорду з субсекундою, переважно мінорного ладового нахилу. Кульмінація півперіоду припадає на 5-й та 8-й склади пісенного рядка.

Основний типовий наспів «Проса» I-III-I-III:V-VI-III:II-III-IV у мінорі притаманний також іншим ігровим веснянкам, зокрема варіантам пісні «Вербовая кладочка» («Ой дубова дощечка», ОК-ВІ-026). О. Корсовецький так описав цю гру: її учасники беруться по двоє за руки і стають пара за парою. На руки висаджують маленьку дівчинку і вона ходить по руках. Яку пару вона перейде, та біжить і стає попереду. Основний зміст пісні має жартівливий характер: порівнюється «вірна» правда дівоча і «невірна» парубоча. Її мелотип притаманний також пісні «Покотю я долото, долото». Ритміку «притопування» 211 112 зустрічаємо в інших ігрових, хороводних та жартівливих веснянках, зазвичай на повторюваних трискладових словах тексту («корито, корито», «викличу, викличу»).

²⁷ Ігрові веснянки... С. 4–5.

5.4. Календарно-обрядові пісні Східного Поділля в умовах глобалізації

Оскільки веснянки виконують переважно дівчата, у багатьох з них висміюють хлопців, а дівчат вихваляють, як-от у ігровій діалогічній веснянці «Куди їдеш, Романе?» (ОК-ВІ-37). Пан розпитує Романа, куди він везе хлопців та дівчат. Роман везе їх на ярмарок продавати: хлопців дешево, бо ледачі, а дівчат дорого, бо робочі. Строфа пісні дворядкова (АВ): перший рядок – запитання, другий – відповідь. Запитальна фраза у мелодії розпочинається від найвищого кульмінаційного квінтового або квартового звука через сусідній підвищений тон у хвилеподібному русі спускається на октаву вниз. Друга фраза – відповідь шляхом численних оспівувань або у простій висхідно-низхідній інтонації приводить до стверджувальної тоніки мінорного ладу. В інших варіантах з інципітом «Їхав Роман через лан» строфа складається з двох повторюваних рядків (АА). В усіх випадках складочислення строфи дорівнює 7+7 із сегментацією семискладовика 4+3, якому відповідає стійка ритмоструктура 2222112 111112.

Елементи веснянкової ритміки «Проса» простежуємо також у варіантах ігрових пісень «Царевич і царівна» (ОК-ВІ-04), хоча й у дещо зміненому вигляді: 111122 422 224 та «Горошок» (ОК-ВІ-05), у текстах яких другий та четвертий рядки (сегменти) строф повторюються, згідно з віршовою ритмоструктурою строфи (6+3+3)2. Трискладовість чітко проявляється у двохоровій ігровій веснянці «Володар» (ОК-ВІ-07), що генетично споріднює її з пісенним типом «Проса». За свідченням О. Корсовецького, цю пісню виконують від початку танення снігу до Великодня (Пасхи), а на сам Великдень не співають.

Ігрові веснянки за мелодикою можуть бути досить різноманітні. Серед них зустрічаємо зразки з ритмікою щедрівок 1122, коломийок з повторенням останнього шестискладовика. Деякі пісні співають з одним типовим наспівом. Водночас більшість ігрових веснянок мають мелодії мозаїчного типу, складені з повторення та чергування різних мелоінтонацій, обов'язково з інтонаційним «ствердженням» тоніки в кінці строфи. До них належить двохорова ігрова веснянка «Жельман» (ОК-ВІ-10), у якій виконавці діляться на дві групи: сватачів та Жельманову родину, що торгуються за дівчину, а також «Зайчик» (ОК-ВІ-186).

Людмила Єфремова

Кілька ігрових веснянок виконують по типу коло і одна (або дві) у колі, яка (які) рухами відтворюють те, про що йдеться у пісні. До таких кругових веснянок належить пісня «Білоданчик» (ОК-ВІ-13), метою виконання якої є вибір пари. Наспиви її варіантів близькі до ритмоформульних весільних з РФ 6+3, ритм 11111222 або РФ 4+4, ритм 11112222 у ладах мажорного нахилу в межах квінти з допоміжним секстовим звуком. У весняній грі «Перепілка» (ОК-ВІ-19) удавана перепілка в колі показує, які частини тіла в неї болять, боїться старого чоловіка й радіє молодому²⁸. Мозаїчної будови наспів цієї пісні з розгорнутим приспівом у кожній строфі має мажорний нахил ладу. Ще більш розгорнутий рефрен зустрічаємо в піснях «Та й пора, дівки, сіять льон», «Ой жоно моя, жононько».

Приспів «Грай, жучку, грай...» належить до однієї з найулюбленіших подільських весняних ігор «Жучок» (ОК-ВІ-25), яка має яскравий, стійкий до варіювання наспів у межах мажорного пента-гексахорду будови aa:R(bc), у якій перший та другий рядок виконують з однією висхідно-низхідною інтонацією, а рефрен складається з двох інтонаційних хвиль – низхідно-висхідної та завершальної низхідної. Цей мелотип з точно відтвореними інтонаціями рефрену присутній у другій половині мелострофи пісні «Ой на горі хатка» (ОК-ВІ-38). Ритміка наспіву підкорена колективній ході учасників гри: (1111 1111)2 (2114)2.

Співаючи пісню, виконавці стають парами у два ряди, обличчям до середини та вимощують руками кладочку, по якій двоє дівчат з боків ведуть маленьку дівчинку – жучка. Задні пари тим часом перебігають наперед, продовжуючи «кладочку». Гра подібна до «Вербової дощечки», а текст варіанта «А в нашого жу-ченяти» контаміновано з піснею про Маланку. Водночас приспів цієї пісні виконавці іноді доточують до інших пісень, що робить «Жучка» поряд з «Просом» та «Володарем» не просто ігровою веснянкою, а жанровим різновидом весняних співів.

Тридольна метрика лежить в основі мінорного наспіву ігрової кругової веснянки «Зайчик» (ОК-ВІ-18a). Виконавці ніби спів-

²⁸ Ігрові веснянки... С. 8.

5.4. Календарно-обрядові пісні Східного Поділля в умовах глобалізації

чувають зайчику, якому нікуди вистрибнути. Мінорний лад та своєрідна «жаліслива» інтонаційність із підвищенням VII щабля споріднює «Зайчика» з «Ягілочкою» (ОК-ВІ-15). Варіанти пісні мають то широкий октавний діапазон, то вужчий квінтовий, іноді із субсекундою. Виконавці, співаючи пісню на Великдень в хороводі під церквою, закликають Ягілочку ошатно вбратися та обрати собі пару, показуючи дії рухами.

Розспівана поетична мелодія з мінорним нахилом ладу при-таманна варіантам «Подояночки» (ОК-ВІ-14), що має двоголосну фактуру, а за змістом та наспівом близька до «Ягілочки» та іншим ігровим веснянкам. «Подояночка» й зараз популярна в молодіжній та дитячій аудиторії.

Тема вибору пари – одна з провідних в ігрових веснянках. Дівчата – основні виконавиці веснянок, у піснях іноді досить гостро змальовують вади нелюба та з любов'ю описують принади милого, зокрема у розповсюдженій на східному Поділлі хороводно-ігровій веснянці «Василь, Василь, Васильчок». У мелодичному плані записи цієї пісні близькі до ліричної мінорної «Подояночки», мають повільний темп виконання. Показовим є початковий висхідний інтонаційний хід від тоніки до квінти мінору.

Веснянка «Ой як так по садочку ходити» (ОК-ВІ-26) поряд із «Просом» є однією з найпоширеніших у краї. У ній продовжується тема нелюба та милого. Співаючи пісню на Великдень біля церкви, дівчата стають у коло, а двоє в середині кола рухами зображують, про що запитує коло: «Ой так, так». Мелодично веснянка «Нелюб та милий» близька до попередньо розглянутої, особливо початковим висхідним рухом по звуках мінорного тризвуку. Обидві зафіксовані М. Середовичем 1928 року та на 90 років пізніше сучасними записувачами (Приклад 4). У веснянці «Переборець» (ОК-ВІ-31) парубок перебирає дівчатами, тестями та тещами. Для наспівів усіх трьох характерна ритміка розширення 2222 111122.

Тему нелюба та милого розкрито й у ліричних родинно-побутових веснянках, зокрема у пісні «На городі» (ОК-ВР-01). Городне зілля просить дівчину обполоти його, але вона відмовляється через незгоду з нелюбом.

Людмила Єфремова

Мажорний лад притаманний варіантам весняної гри «Коструб» (ОК-ВІ-28), у якій жінка виходить заміж за нелюба, а потім з радістю його ховає, коли він умирає. Наспів складається з двох формульних інтонацій: висхідної запитальної, що закінчується на горішній квінті, та стверджувальної заключної, що низхідним рухом закінчується на тоніці. Подібне співвідношення інтонацій можна спостерігати й у мелодиці варіантів ігрової веснянки «Самітній» («Сам ходю, сам», ОК-ВІ-30) про діалог гурту із самітнім старим чоловіком, який втратив жінку та дітей через природні лиха. Водночас веснянка завершується оптимістичним сподіванням, що приїде батенько, привезе дівоньку, яке наче й не пов'язане з попередніми подіями.

У вегетативних веснянках аграрної тематики зображено процес сіяння («Горобчику, спадку, спадку», ОК-ВІ-20), вирощування та збирання врожаю різних сільськогосподарських культур: маку, петрушки, пастернаку, коноплі, льону, відбувається звернення до птахів («Чижику та горобчику», ОК-ВІ-22). Стійкість ігрових веснянок у пісенній традиції Вінниччини демонструють записи М. Середовича 1928 року та Т. Гарбулінської, майже сторіччям пізніше (Приклад 5).

Близькі до ігрових за поетичними особливостями текстів та мелодикою, а зрештою й за типом виконання розповсюджені на Вінниччині **танково-хороводні веснянки**, малотипові для центральних та східних українських виконавських традицій, але надзвичайно характерні для Поділля.

Розглянемо розповсюджені у краї хороводні пісні. Серед них ігрова пісня «А довгої лози» (ОК-ВТ-10). В опису О. Корсовецького основу її дії складає швидкий рух учасників, які біжать у заданому напрямку. Цей рух відбито у тексті пісні: бігають дикі кози, а маленькі козенята під час бігу навіть ламають ноженята. Якби кізка не скакала, то би ніжки не ламала. Бадьорий мажорний наспів варіантів пісні відповідає колективному рухові учасників гри з ритмічно рівномірною колективною ходою – 1111 2222 у поєднанні зі складочисленням пісенного рядка 4+4. При цьому перший чотирискладовик розспівано у вузькому звуковому діапазоні терції, а другий – широкими ходами, своєрідними мело-

5.4. Календарно-обрядові пісні Східного Поділля в умовах глобалізації

дичними стрибками. І тільки у варіанті з Барського р-ну (запис Л. І. Ященка), що має приспів і яку грають за типом «воріт», мелодія має мінорний нахил ладу і близька до мелодії «Зайчика» з помітною орнаментациєю щаблів ладу.

Блиька за типом виконання хороводно-ігрова пісня «Огірочки» («Ой вийтеся, огірочки», ОК-ВТ-02) з приспівом «Най ся в'ют» або «Так ся в'ют». Як в'ються огіркові лози, на яких зав'язуються огірочки, так дівчата завивають та розвивають рухливу шеренгу хороводу. Рівномірному крокуванню виконавців у мелодії відповідає неспішний рух однаковими тривалостями (чвертки, вісімки) із ритмічними зупинками у приспіві, подібно до ритміки «притопування» у «Просі» 112 112 або 211 112.

Подібно до «Огірочків», на Великдень дівчата заплітають та розплітають «Шума» (ОК-ВТ-03). Іноді ці дві пісні виконують одна за другою так, що вони контамінуються (об'єднуються) в одну. Часом до «Шума» додають приспів з гри «Жучок», а мелодія стає подібною до «Подояночки». Таким чином ця пісня також стає жанровим різновидом веснянок. «Заплітати Шума» («Гей, нумо, нумо, заплетемо Шума») означає ходити у хороводі біля церкви на Великдень, притопуючи ногами. У пісні Шум ходить, по воді бродить, а Шумиха рибу ловить. Основний зміст пісні розкривається у діалозі Шумихи та її дочки, якій мати обіцяє купити різні речі, але обіцянки не виконує, адже всі гроші пропиває. Основна мелодія «Шума» танцювальна, моторна.

Більше за «Шум» у східноpodільському веснянковому хороводно-танцювальному репертуарі розповсюджений хіба що «Кривий танець» (ОК-ВТ-07). Виконують його на Великдень поміж трьох забитих у землю кілочків, що утворюють трикутник, водячи ланцюжком складні хороводні фігури. Іноді фігури «Кривого танцю» поєднують з проходом виконавців під «воротами». Зміст пісні може варіюватися після усталеного зачину «А в кривого танця та не виведу кінця. Треба його та виводити, кінець йому ізнаходити». Найпоширеніший такий: дівчина вішає сплетений нею вінок на дереві, а мати віддає його нелюбові, дівчина обурена, мріє про милого. Менш розповсюджене продовження: жінка стеле постіль нелюбу та милому з контамінацією пісні про Маланку або ін.

Людмила Єфремова

Зазвичай строфа «Кривого танцю» має дворядкову будову з повторенням другого рядка АВВ. В основі пісенного рядка лежить переважно восьмискладовик 4+4, варійований у досить широких межах, та втілений у ритмі колективної ходи в мелодії – 1111 2222. Наспів здебільшого стійкий, типовий для танково-хороводних пісень, має мажорний нахил ладу та будову АВВ, притаманний також іншим веснянкам.

Цей типовий наспів, але з розширеною складоритмічною основою, зустрічаємо у варіантах іншої танково-хороводної веснянки, розповсюдженій на Вінниччині «Трава» («Ти, вулице, ти широкая», ОК-ВТ-09). З ним нерідко виконують й інші хороводно-танкові веснянки. Пісня має основне складочислення віршового рядка 4+5 (на відміну від 4+4 у «Кривому танці») з ритмікою 1111 11222 у мелодії (подрібнена перша складова одиниця другого пісенного коліна). У цій пісні продовжена тема порівняння «позитивних» рис дівчат (в червоних чобітках з золотими підківками) та «негативних» (поганих) хлопців, взутих та вдягнених абияк.

Із цим же наспівом виконують варіанти ще більш розповсюджені у краї веснянки «Ой на ставу та й на дощечці» (ОК-ВТ-14) про дівчину-чепуруху. За складочисленням (4+5)3 та ритмікою наспіву вона ближче до пісні «Трава», ніж до «Кривого танцю». Натомість для записів пісні «Кроковеє колесо, колесо» (ОК-ВТ-12), присвяченим всевидющому колесу-сонцю, притаманний інший наспів у повільному темпі з мінорним нахилом ладу. Повторення останнього трискладового слова у пісенному рядку та ритміка пісні 1111 422 224 виказує її приналежність до пісенного типу «Проса».

Літературні коріння виказують варіанти веснянки «Розлилися води» (ОК-ВТ-15) з приспівом «Гей, дівки, весна красна, зілля зелененьке». У ній йдеться про чотири броди, у яких кує зозуля, соловей щебече, грає сопілка, дівчина чеше косу та йде у танок. Пісня має бадьорий наспів з мажорним нахилом ладу, який починається висхідним ходом по звуках тонічного тризвуку – від субкварти.

Варіанти східноподільських танково-хороводних веснянок мають гуртову одноголосну (іноді зі спорадичним гетерофонним розщепленням голосів) або двоголосну фактуру. Ладовою

5.4. Календарно-обрядові пісні Східного Поділля в умовах глобалізації

основою наспівів найчастіше буває мажорний пентахорд, рідше – гексахорд. В основі ритмічної організації мелодики лежить розмірений рух колективної ходи у межах повторюваного шестити- (111122) або чотирискладовика (1111 1111 2222).

Серед **ліричних веснянок на теми кохання** розповсюджені пісні «Ой летіла пава» (ОК-ВК-05, парубок радить дівчині купити черевички й не ходити босоніж), «Гуси-качата» (ОК-ВК-07, дівчину спонукають поцілувати хлопця), та найбільше зафіксовано варіантів пісні з різними інципітами та широко варійованими вербальними текстами («Ой у вишньовім садочку», ОК-ВК-11). Провідний сюжетний мотив пісні – у садочку вродили ягідки, парубок пригощає ними дівчину, дівчата висміюють місцевих парубків. Деякі варіанти мають розгорнутий приспів. Їхні мелодії можуть істотно відрізнятися щодо темпу виконання, ладового нахилу багатоголосної фактури. Але більшість з них має стійку складоритмічну схему дворядкової строфи з повторенням другого рядка ААВ. Семискладовому рядку 4+3 строфи вербального тексту в мелодії відповідає ритміка 1111 112. З цим же наспівом виконують веснянку «В вишневому садочку», що має той же інципіт, але відмінний сюжет.

Варіанти веснянки «Котився горщик» (ОК-ВК-06) завдяки тридольній мелодії стають близькі до основного купальського наспіву. У них кривий на ногу парубок йде свататися до дівчини, яка має лихих собак.

Серед ліричних веснянок з родинно-побутовою тематикою однією з найрозповсюдженіших є пісня «Левентар» або «Олевенко» (ОК-ВР-03). У ній чоловік шукає жінку, яка зізнається йому, що пропила худобу. Пісня має чотирисегментну (чотирирядкову) строфу зі складочисленням $(4+5)_2$ з ритмікою у наспіві 3122 11222. Мелодія також складається з чотирьох мелодичних фраз, у яких перша та третя відповідає інтонаційному низхідному рухові від квінти до тоніки мажорного ладу, друга має запитальний характер, закінчуючись на третьому щаблі, а четверта – заключна кадансуюча (інтонаційна «відповідь» на «запитання»).

У цілому наспіви східноподільських ліричних веснянок на теми кохання досить різноманітні. Серед них трапляються як дав-

Людмила Єфремова

ні з архаїчною стародавньою мелодією та гетерофонним розщепленням голосів від секунди до квінти (навіть у сучасних записах), так і зразки з пізнішою мелодикою. Жартівливі веснянки краю виконують з різними наспівами, зокрема й формульними, побудованими на повторенні однієї чи кількох мелодичних формул.

Про часи, коли початок року збігався з весною, нагадують веснянки з довгими текстами та стильовими ознаками, притаманними зимовим календарно-обрядовим пісням. До таких творів належать варіанти розповсюдженої на Вінниччині пісні «Ой хвалилася біла береза» (ОК-ВЩ-01). У ній на похвальбу берези погрозами відповідає вітер, на похвальбу дівчини – козак, який має з нею одружитися. Цікаво, що для частини варіантів пісні притаманні стильові ознаки колядок з п'ятискладовим віршуванням у тексті, колядковою ритмікою 11112 у наспіві та прикінцевим приспівом, притаманим зимовим колядкам «Ой дай, Боже». Інші варіанти мають парне складочислення 4+4, характерне для щедрівок із ритмікою 1122 чотирискладовиків та веснянковий серединний приспів «Лельом-полельом».

Серединний приспів наявний також в окремих варіантах іншої розповсюдженої в краї веснянки «Коло млина калина» (ОК-ВБ-01) з близьким до баладного сюжетом про дівчину-чарівницю, яка за намовою матері чарує зіллям парубків (паралель за баладою «Чабан», 04-БК-01). Водночас складочислення вербального тексту 4+3 та ритміка наспіву 2222 112 цілком обрядові, веснянкові.

У період весняного посту перед Великоднем на Вінниччині співають так звані постові пісні про розп'яття Ісуса Христа з мелодіями кантового складу.

Географія поширення весняних співів на східному Поділлі свідчить про їх активну фіксацію у середньопівнічних та середньопівденних районах. Найбільше у краї записано ігрових і танково-хороводних веснянок. Розповсюдженими є також ліричні веснянки про кохання та деякі з родинно-побутовим змістом, зокрема й жартівливі. До рідкісних весняних співів краю належать веснянки-щедрівки, виконувані навесні пісенні твори зі стильовими ознаками зимового календарного циклу, та веснянки баладного типу.

5.4. Календарно-обрядові пісні Східного Поділля в умовах глобалізації

До літніх календарно-обрядових пісень традиційно відносять купальські (виконувані на Івана Купала), петрівчані (співані на Петрівку) та жнивні. Літні календарно-обрядові пісні на Східному Поділлі записували та публікували К. Квітка²⁹, А. Конощенко³⁰, Н. Присяжнюк та С. Мишанич³¹, А. Завальнюк³² та інші фольклористи. Їх містять збірки: «Ігри та пісні»³³, «Пісні Явдохи Зуїхи»³⁴, «Українське народне багатоголосся»³⁵, «Одвічна Русава»³⁶ та деякі інші. У рукописах залишилися записи М. Середовича, П. Мельника, Л. Яценка, а також інші матеріали експедиційних виїздів співробітників ІМФЕ імені М. Т. Рильського та інших осіб.

Цикл літніх обрядових пісень на Вінниччині представлений у найбільш оптимальному співвідношенні типових наспівів. Їх дослідженню дисертаційну роботу присвятив А. Завальнюк³⁷. Східноподільська традиція народного співу зберегла значну кількість купальсько-веснянкових пісень, які можуть виконувати як навесні, так і влітку, на купальські свята.

Серед найпоширеніших купальсько-веснянкових співів пісня «Ой за нашим садом» («Через наше село», ОК-КВ-01) про парубання трьох парубків та трьох дівчат. У більшості варіантів парубків порівнюють зі місяцями, дівчат – із зірками. Удвічі рідше зустрічаються варіанти із порівнянням парубків зі дзвонами, дівчат – зі свічками. Цікаво, що на Західному Поділлі останнє

²⁹ Квітка К. Українські народні мелодії... С. 6. № 24 ; С. 21. № 76–77 ; С. 25. № 89, 643, 645.

³⁰ Конощенко А. Українські пісні. З нотами. *II сотня* / зібрав А. Конощенко. Одеса : Видано коштом друку. Е. І. Фесенко, 1909. С. 74. № 55.

³¹ Пісні Поділля... С. 85, 89, 91–92, 99–101.

³² Завальнюк А. Ф. Українські літні обряди та пісні... С. 88. № 1 ; С. 134. № 51.

³³ Ігри та пісні... С. 395 (текст) ; с. 567. № 172 (мел.) ; С. 398 (текст) ; С. 569. № 176 (мел.).

³⁴ Пісні Явдохи Зуїхи... С. 69, 77–78.

³⁵ Українське народне багатоголосся... С. 20.

³⁶ Одвічна Русава... С. 153–155. № 18–21.

³⁷ Завальнюк А. Ф. Типология украинских летних обрядовых песен и их восточнославянский субстрат : дисс. на соискание ученой степени канд. ист.-культуроведения. Киев, 1983. С. 71 (185).

Людмила Єфремова

порівняння найбільше розповсюджене ³⁸. У багатьох варіантах присутній мотив будування церкви, особливо у тих, де хлопців порівнюють із дзвонами, а дівчат – зі свічками. Це пізніші зразки, пов'язані з християнством.

Строфа пісні складається з двох рядків (шестискладових сегментів), яким у мелодії відповідає ритмічна структура з чотирьох вісімок та двох чвертей 111122. Кожну строфу супроводжує рефрен (приспів) «Дерево, клен-дерево дрібне зелененьке» зі складочисленням 7(3+4)+6 та ритмікою наспіву 211 1111 111122. Рідше трапляються рефрени «Калино-малино...», «Стій, калиночку, стій...», «Яворе, явороньку...», «Шаром, баром...». Мелодія пісні розгортається в межах мажорного пента-гексахорду, іноді з мінорним нахилом ладу.

Подібну ритмоструктуру мають варіанти купальсько-веснянкової пісні «Покладу я кладку» (ОК-КВ-04). Пісенна строфа складається з одного-двох шестискладових сегментів у ритміці наспіву 111122, яку завершає двічі повторене трискладове слово у ритмі «притопування» (224)2. Наспів переважно мінорний, мажорний лад притаманний тільки варіанту з сюжетною контамінацією. У вербальному тексті співаки закликають усіх розходитися по домівках, крім однієї дівчини, якій радять звінчатися з парубком. Тут, ймовірно, йдеться про рідкісний артефакт шлюбу, санкціонованого громадою, названого вінчанням. В іншій пісні гурт співаків навіть береться звінчати пару.

Подібним чином у пісні «Час тобі, вербо, розвитися» (ОК-КВ-05) громада нагадує парубку, що йому вже час одружитися. Але той відмовляється, адже його дівчина ще надто молода, нехай гуляє доти, доки підростуть її коси. Отже, довгі коси свідчили про готовність дівчини до шлюбу. Мінорний наспів пісні близький до весільного строфічного контрастно-інтонаційного, що складається з чотирьох інтонаційних сегментів: теза-запитання – теза-відповідь.

Деякі з купальсько-веснянкових пісень виконують з основним купальським наспівом (ритміка наспіву 11121 1212 при складочисленні половини строфи 5+4), а подекуди й з основним петрівчаним контрастно-інтонаційним. Серед них розповсю-

³⁸ Народні пісні Хмельниччини... С 142.

5.4. Календарно-обрядові пісні Східного Поділля в умовах глобалізації

джена у краї пісня «Ой на горі під гречкою» (ОК-КВ-07), у якій парубок хоче загнуздати коня (або жабку), щоб поїхати до дівчини. Мінорний наспів у межах квінти з субтонами має відповідну до купальського ритміку, хоча й у дещо вільнішому викладі.

Точніше основний купальський наспів відтворено у варіантах пісні «Ой за городом липух, липух» (ОК-КВ-10) із жартівливим змістом: дівчата «лякають» хлопців хворобою живота, якщо ті не вирубали Купала. Пізніший варіант вербального тексту цієї пісні – живіт «опух» у дівчини, яка приймала хлопців. Ця пісня відкриває цикл купальських пісень, виконуваних переважно з основним купальським трійковим мінорним наспівом з ритмікою 11121 1212. У пісні «Ой наші хлопці недбайлиці» (ОК-КП-05) дівчата докоряють хлопцям за те, що не вирубали купайлиці.

Та найбільше розповсюдженою купальською піснею у регіоні є «Ой на Івана, на Купайла» (ОК-КП-01, ОК-КП-03). На Купала ластівка купалася, на бережечку сушилася, а дівчина журилася, що ще рушничків на весілля не напярала, а вже парубка сподобала. Цей же інципіт притаманний деяким іншим купальським пісням, зокрема ОК-КП-06 (усі хлопці, крім одного, стидаються привітатися з гарною дівчиною). У периферійних районах краю наспів варіантів цієї пісні може бути збагачений мелізматикою або й навіть ідентичний маланковому, у сучасних записах – прикрашений терцієвим двоголоссям (приклад 6). Ці паралелі, подібність мелодій, а також наявність маланково-купальських контамінацій неоднозначно свідчить про наявність давніх генетичних зв'язків купальського та маланкового обрядів.

У повільному виконанні мелодію буває настільки видозмінено, що її на слух важко й впізнати, хоча у нотному записі можна легко визначити ритмічну схему основного купальського наспіву, як от у варіанті пісні «Ой за городом шафран, шафран» (ОК-КП-07). У ній парубок запитує дівчину, звідки до неї зайти. Натомість у сучасному запису пісні (приклад 7) цей наспів виразно звучить у помірному темпі виконання гуртом з терцієвим двоголоссям.

Купальські пісні з рефреном (ОК-КР) розповсюджені по течії Дніпра, переважно на його лівобережжі (Київщина, Чернігівщина, Полтавщина), водночас мало характерні для Поділля.

Людмила Єфремова

У цілому купальські та петрівчані пісні Східного Поділля тісно переплетені між собою особливостями мелодичного складу наспівів та гуртового унісонного або гетерофонного виконання з фрагментами терцієво-квінтового двоголосся. Іноді в одній пісні можуть поєднуватися обидва наспіви: петрівчаний та купальський.

Найбільшу кількість купальських пісень виконують з основним трійковим купальським наспівом, зрідка – з умовно петрівчаним контрастно-інтонаційним, зокрема й варіанти пісні «Сяяла зіронька, сяяла» (ОК-КП-09, парубок розпитує дівчину, з ким вона стояла; вона ж пізнає його по шапці). Натомість петрівчані пісні виконують переважно з протяжним контрастно-інтонаційним, а іноді – з основним трійковим купальським. Використання того чи іншого наспіву у циклі купальсько-петрівчаних зрештою пов'язане із типом складочислення пісень: з двосегментною складочисловою структурою $(5+4)_2$ поєднується переважно трійковий купальський наспів, а з трисегментною $(4+4+3)_2$ – петрівчаний контрастно-інтонаційний.

Низку петрівчаних обрядових співів розпочинають варіанти пісні «Стояв, стояв виноград та й зацвів», у якій дівчина впізнає серед багатьох кавалерів свого коханого по шапці, грі на сопілці, козацькій поставі на коні. Мінорні наспіви пісні виконує гурт у протяжній манері гетерофонного одно-двоголосного співу. Перший рядок завершується інтонаційним запитанням, другий – стверджувальною відповіддю.

Найбільшого розповсюдження набула петрівчана пісня «Ой ходила дівчинонька по полю» (ОК-ПК-04, дівчина поле пшеницю, її вітає парубок, а подруги розпитують її про майбутнє весілля). Пісню виконують гуртом: перший півперіод – в унісон або одноголосно, другий – у потужному двоголосному звучанні, переважно паралельними терціями з основним типовим петрівчаним наспівом, що складається із парного зіставлення двох контрастних інтонацій у чотирисегментній мелодії. Друга інтонаційна хвиля у серединному кадансуванні стверджує верхній регістр та повертає до тоніки у завершальному кадансуванні строфи (четвертий сегмент). Наспівові відповідає складочисленням вербального тексту $(4+4_3+3_4)_2$. Пісня, зафіксована Г. Танцю-

5.4. Календарно-обрядові пісні Східного Поділля в умовах глобалізації

рою у 1920 році, зберегла особливості мелодики та текст до сьогодні, її виконують народні співаки та фольклорні колективи ³⁹.

З тим же петрівчаним наспівом, іноді зміненим до невпізнаності, звучать також варіанти розповсюдженої на Вінниччині пісні «У ліску на кленку» (ОК-ПК-06). У лісі на кленку висить гойдалка, парубок просить хлопців колисати його дужче, щоб він міг побачити майбутню тещу та дівчину. Радить дівчині до осені виростити коси, щоб розплести під час шлюбу.

Ще одну розповсюджену в краї петрівчану пісню «Йа вже наша петрівонька минає» (ОК-ПК-05) виконують з цим же наспівом, але з дещо зміненою інтонаційністю. У ній йдеться про завершення Петрівки як середини літа. У дівчини (жінки) немає чоловіка. Парубок (чоловік), який має женитися, щоб догодити милій, у якої немає спідниці, їде набирати їй на шати та засилає старостів. Сюжетні мотиви у варіантах пісні переплітаються, змінюються, часто присутні тільки деякі з них.

Розповсюджена в багатьох інших регіональних традиціях пісня «Ой мала нічка петрівочка» (ОК-ПК-01, не виспалася дівочка) «Та й петрівня зозуленько» (ОК-ПК-03) про взаємини невістки із свекрухою нетипові для місцевої традиції ⁴⁰. Незначну кількість петрівчаних пісень виконують також з нетиповими наспівами, ближчими до необрядових ліричних пісень з чотирирядковими строфами (куплетами).

Центральною подією сільськогосподарського календарного року, як і скрізь, на Східному Поділлі завжди були жнива, які здавна супроводжували жнивними піснями. У давні часи наймані жінці цими співами звертали до господаря, пана, вимагаючи винагороди за тяжку працю («А вже сонце над липкою», ОК-Ж1-01), вихваляли пані, яка готувала їжу робітникам.

Жнивні пісні краю звучать з різними жнивними типовими наспівами, як оригінальними, так і з такими, що мають мелодичні паралелі з іншими обрядовими наспівами. Серед типових жнивних наспівів, що побутують в регіоні, за частотним ката-

³⁹ Народні пісні Вінниччини... С. 223–227. № 354–363.

⁴⁰ Єфремова Л. О. Частотний каталог українського пісенного фольклору : в 3 ч. Київ, 2011. Ч. 3. Показчики. С. 19–20.

Людмила Єфремова

логом перший, третій та четвертий ⁴¹. Перший поєднується зі строфою вербального тексту будови *abcd:ef* зі складовою структурою якого $(4+4)2:5+5$ має ритміку наспіву $(1111\ 1111)2\ (11114)2$, будови *abab:cc* з мажорним нахилом ладу.

Третій типовий наспів жнивних пісень подібний до весільного строфічного типового наспіву з ритмоформульною основою $4+3$. Пісенна строфа, що поєднується з цим наспівом, має дворядкову будову із повторенням першого рядка *aab* зі складочисленням $7+7+7$. При цьому основному семискладовику в мелодії відповідає ритміка 1111222 (тобто РФ $4+3$, чотири вісімки плюс три чвертки) з різними варіаціями.

З цим наспівом виконують одну з найпоширеніших жнивних пісень краю «Котився вінок з лану» (ОК-Ж3-04). Варіанти цієї обжинкової (що співають на закінчення жнив) пісні розпочинаються однаково, а продовження вербального тексту може бути різне. Різняться й мелодії, хоча у більшості збережено основний ритм типового третього типового наспіву, за винятком деяких варіантів, розспіваних на сучасний лад. Водночас частина варіантів у сучасних записах зберігає архаїку давнього обрядового співу (приклад 8), при цьому тексти записів з Вінниччини налаштовані на пізнішу колгоспну тематику (колгоспна брама, голова, контора), як і варіанти обжинкової пісні «У полі ожиночки» (ОК-Ж3-05), ще більше наближеної до весільного співу чотирирядковою строфікою із заспівом соліста на першому рядку.

Четвертий типовий наспів подібний до контрастно-інтонаційного петрівчаного та строфічного весільного. Він відповідає строфі поетичного тексту будови *abc:def* зі складочисленням $(4+4+3)2$ та ритмікою $1111\ 1111\ 224$ у наспіві. При цьому перші два сегменти об'єднано однією інтонаційною хвилею у швидшому русі, яким контрастує останній сегмент у повільнішому темпі, в першому півперіоді – запитальною нестійкою інтонацією, а в кінці строфи – стверджувальною кадансуючою. У варіантах обжинкової пісні «Обжинки, паночку (голову), обжинки» (ОК-Ж4-03) жінці просять у пана горілки, як винагорода

⁴¹ Єфремова Л. О. Частотний каталог українського пісенного фольклору... Ч. 1. С. 407–409.

5.4. Календарно-обрядові пісні Східного Поділля в умовах глобалізації

за тяжку працю, закликаючи хазяїна поїхати й подивитися на результат їхньої роботи. У них спостерігаємо різноманітне скорочення кількості складів у сегментах вірша до стягнення його у розмір $(5+3)2$. Більшість жнивних пісень з четвертим типовим наспівом мають строфу з повторенням другого рядка.

Жнивні наспіви переважно мають мажорний нахил ладу і подібні до наспівів весільних пісень як такі, що за календарем є найближчими за часом виконання: після жнив розпочинали приготування до весіль. Для деяких сучасних записів характерно використання необрядових жартівливо-танцювальних мелодій, у текстах – приспівів, а також наявність пісень-новотворів (приклад 9) та принагідних фольклорних творів.

Географія записів пісень літнього календарно-обрядового циклу свідчить про розповсюдження купальсько-весняних, купальських та жнивних – по всій території краю, купальських з рефреном та петрівчаних переважно у східних районах, близьких до Наддніпрянщини.

Для потреб сучасного виконавства під час відновлення обрядів, переважно на селі, не тільки пригадують старовинні народні пісні, звичаї та обряди, але й створюють нові (здебільшого аматори або клубні працівники) на потребу дня. Серед них пісні (приклад 10), клубні сценарії традиційних та новостворених свят та обрядів (свято полуниці, свято огірка тощо), сценарії для шкіл та дитячих садочків.

Отже, й досі в умовах тотальної глобалізації та посиленої урбанізації на Східному Поділлі доволі активно побутує календарно-обрядовий фольклор, на відміну від інших регіонів, де ця надзвичайно важлива ділянка усної народної творчості згасла або поступово зникає. На Східному Поділлі цей процес уповільнений за рахунок стійкості та більшої збереженості тут традиційного співу, завдяки інтенсивному збиранню пісенного фольклору та численним спробам зберегти давній календарно-обрядовий спів силами самодіяльних та фольклорно-етнографічних ансамблів, залучення до цього процесу не тільки виконавців старшого покоління, але й дітей та молоді. Фольклорне джерело східноподільської пісенної традиції, як і колись, нині продовжує своє існування, про що свідчать сучасні записи перших десятиліть ХХІ ст.

Людмила Єфремова

Додатки

Приклад 1

Добрий вечір, господарю (ОК-ЩК-суч.)

1  96 Помірно



1. До-брий ве - чір, го - спо - да - рю, до - брий ве - чір,
 го - спо - да - рю, при - не - сли ми Хри - сту да - ру, при - не - сли ми
 Хри - сту да - ру. 3. Не-хай бу - де скрізь до - во - лі,
 2. по - кло - ні - мся, свя - тим Рі - здвом зве - се - лі - мся

1. Добрий вечір, господарю, (2)
 Принесли ми Христу дару. (2)*

2. Ми Христу поклонімся,
 Святим Різдвом звеселімся.

3. Нехай буде скрізь доволі,
 На городі і в коморі.

4. І здоров'я ва щоднини
 Для вас всіх і для родини.

5. Старенькім не сумувати,
 А молодим працювати.

6. Маленькім там гарно гратись,
 Школярам добре навчатись.

7. Колядою вас віншаєм,
 Гарних свят усім бажаєм!

8. Будьте ж, люди, у цій хаті
 І здорові, і багаті.

Добрий вечір!

* Кожен рядок співають двічі. (Л. Є.)

Зап. 2007 р. Матіяш Д., Кушка Т. у с. Переорки Вінницького р-ну Вінницької обл. від Діденко Марії Федорівни, Діденко Ніни Степанівни, Штербаки Анастасії Андріївни, Кучер Катерини Григорівни, Новак Наталі Павлівни (заспівує), Проніної Галини. Розшифр. Єфремова Л. О., № 7 (228).

5.4. Календарно-обрядові пісні Східного Поділля в умовах глобалізації

Приклад 2

Добрий вечір тобі (ОК-КЩ-016)

♩ 80 Енергійно

1. До-брий ве - чір то - бі, па - не го - спо - да - ру,
ра - ду - йся... Ой ра - ду - йся, зе - мле, Син Бо - жий на - ро - ди - вся.
2. За - сте - ля - йте

1. Добрий вечір тобі,
Пане господару,
Радуйся...
Ой радуйся, земле,
Син Божий народився.*

2. Застеляйте столи
Та все килимами.

3. Та й печіть калачі
З ярої пшениці.

4. Бо прийшли до тебе
Три празники в гості.

5. А що перший празник –
Рожество Христове.

6. А що другий празник
Святого Василя.

7. А що третій празник –
Святе Водохреще.

8. А святе Рожество
Нам [радість] принесло.

9. А святий Василій
На жито посіє.

10. Святе Водохреще,
На воду пожати.

Добрий вечір!

* Цей приспів виконують за кожною строфою пісні. (Л. С.)

Зап. 2007 р. Матіяш Д., Кушка Т. у с. Переорки Вінницького р-ну Вінницької обл. від Діденко Марії Федорівни, Діденко Ніни Степанівни, Штербаби Анастасії Андріївни, Кучер Катерини Григорівни, Новак Наталі Павлівни, Проніної Галини. Розшифр. Єфремова Л. О., № 17 (234).

Весно наша красна (ОК-ВЗ-01а)

$\text{♩} = 96$ Весело



1. - Ве - сно на - ша кра - сна, ве - сно на - ша кра - сна,
що ж ти нам при - не(сла)?

1. – Весно наша красна, (2)
Що ж ти нам принесли?

2. – А бабусям по клубочку, (2)
Щоб сиділи у куточку.

3. А дідусям по кійочку, (2)
Щоб водили худобочку.

4. А дівчатам по віночку, (2)
Щоб співали весняночку.

5. А хлопчикам по гудочку, (2)
Щоб зіграли на вулиці.

Зап. Гарбулінська Т. Є. від дитячого ансамбля "Дивоцвіт" з м. Гнівань Тиврівського р-ну Вінницької обл. З фондів Вінницького ОЦНТ. Розшифр. Єфремова Л. О., № 1 (92).

5.4. Календарно-обрядові пісні Східного Поділля в умовах глобалізації

Приклад 4

Ой як, як по садочку ходити (ОК-ВІ-26?)

♩ 70 Повільно

1. – Ой як, як по са - до - чку хо -

ди - ти? – Ой так, так, ой так, так.

2. Ой так,

1. – Ой як, як по садочку ходити?
– Ой так, так. (2)

2. – Ой як, як яру руту садити?
– Ой так, так. (2)

3. – Ой як, як яру руту поливати?
– Ой так, так. (2)

Зап. 1998 р. Бідюк Л. М. у с. Сиваківці Липовецького р-ну Вінницької обл. від гурту.
Розшифр. Єфремова Л. О., № 14 (280).

Людмила Єфремова

Приклад 5

Сію, вію (ОК-ВІ)

[Помірно швидко] [Швидше]

1. - Сі - ю, ві - ю, сі - ю, ві - ю цей льо - нок, сі - ю, ві - ю цей льо - нок

бі - лий.

1. - Сію, вію (3)
Цей льонок,
Сію, вію
Цей льонок
білий.*

2. А хто ж буде
Цей льонок
брати?

3. Обізвався
Молодий козак:
4. - Я з тобою,
Як з своєю жоною.

Зап. 29.IV 1928 р. Середович М. у с. Кожухів Літинського р-ну Вінницької обл. - ІМФЕ, ф. 6-4, од. зб. 160, арк. 25 (51), № 37. Співають дівчата на Великдень біля церкви (на цвинтарі або на вигоні).

Сію, вію (ОК-ВІ)

$\text{♩} = 70$ Стримано

1. Сі - ю, ві - ю, сі - ю, ві - ю, сі - ю, ві - ю та й льо - нок бі - лий.

біл(ий).

2. Йа вже льо - нок

1. Сію, вію, (2)
Сію, вію та й льонок білий. (2)

2. Йа вже льонок, (2)
А вже льонок та й доспіває. (2)

3. Журилася, (2)
Журилася молода Маруся: (2)

4. - З ким я буду, (2)
З ким я буду цей льонок жати? (2)

5. Обізвався, (2)
Обізвався молодий Іванко: (2)

6. - Я з тобою, (2)
Я з тобою, як місяць з зорою. (2)

Зап. Гарбулінська Т. Є. у с. Вугли Хмільницького р-ну Вінницької обл. від жіночого ансамблю, кер. Коваль Т. А. З фондів Вінницького ОЦНТ. Розшифр. Єфремова Л. О., № 4 (78).

* Таким чином розспівують кожен строфу пісні. (Л. Є.)

5.4. Календарно-обрядові пісні Східного Поділля в умовах глобалізації

Приклад 6

Ой у Лилах дощик іде (ОК-КП-06)

$\text{♩} = 30$ Спокійно

1. Ой у Ли - лах до - шік і - де, а в на - шу Сті - ну

1 во - да те - че. 2 во - да те(че).

1. Ой у Лилах дощик іде,
А в нашу Стіну вода тече. (2)
2. Коло млина стікається,
Там наші хлопці скликаються. (2)
3. Там наші хлопці скликаються,
На мед-горілку складаються. (2)
4. Ой на Купайла, на Івана
Пішла та Галя в село вбрана. (2)
5. На неї хлопці зглядаються,
Повитатися стидаються. (2)
6. А той Іван не встидався,
Подав рученьку та й звитався: (2)
7. – Ой ти, Галю, серце моє,
Сподобалося личко твоє. (2)
8. Не так личко, як ти сама,
Як на бумазі написана.

Зап. Матіяш Д., Кушка Т. у с. Стіна Томашпільського р-ну Вінницької обл. Розшифр. Єфремова Л. О., № 5 (249).

Людмила Єфремова

Приклад 7

Ой ти, Галино, ой ти, ой ти (ОК-КП-07)

$\text{♩} = 200$ Помірно

8 1. – Ой ти, Га - ли - но, ой ти, ой ти, зві - дки до те - бе за - йти, за - йти?

8 2. – Са - дком, І - ва - нку, са - дком, са - дком, бу - де го - рі - лка з ме - дком, з ме - дком.

1. – Ой ти, Галино, ой ти, ой ти,
Звідки до тебе зайти, зайти?

2. – Садком, Іванку, садком, садком,
Буде горілка з медком, з медком.

3. А для Миколи обрік, обрік,
Тобі подушка під бік, під бік.

Зап. 2011 р. Гарбулінська Т. Є. у с. Думенки Хмільницького р-ну Вінницької обл. від Юшинської М. П. та Сторожук А. Р. З фондів Вінницького ОЦНТ. Розшифр. Єфремова Л. О., № 13 (57).

5.4. Календарно-обрядові пісні Східного Поділля в умовах глобалізації

Приклад 8

Котився вінок з лану (ОК-ЖЗ-04)

$\text{♩} = 96$ Помірно

1. Ко-ти-вся ві-нок з ла-ну, ко-ти-вся ві-нок з
ла-ну під ко-лго-спну-ю брам(у). 2. 2.

1. Котився вінок з лану (2)
Під колгоспну браму.

2. Покотився під одвірки, (2)
Дай, голова, горілки.

3. Нема голови вдома, (2)
Поїхав в [городочок]

4. Продать ту корівочку, (2)
Привезе горілочку.

Зап. у січні 2007 р. Тищенко О., Матіяш Д., Кушка Т., Єпіченко М. у с. Бірків Літинського р-ну Вінницької обл. від Парфенюк Л. М., Чухмайтер І. Н., Калінської Н. П., Нечипорук М. М., Свічко-лан В. М., Свириденюк Г. С., Савіної Т. Й., Андрушко Є. С., Печериці М. С., Войтко М. А., Калін-ської Г., Нижник О. Розшифр. Єфремова Л. О., № 26 (47).

Котився вінок з лану (ОК-ЖЗ-04)

$\text{♩} = 70$ Неспішно

1. Ко-ти-вся ві-нок з ла-(й)а - ну (й) ко-ти-вся ві-нок з ла-ну
аж під ко-лго-спну бра-му, з-під бра-ми на ті - ли-цю, на бі-лу па-ля-ниць(ю).

1. Котився вінок з лану (2)
Аж під колгоспну браму.
З-під брами на тілицю,
На білу паляницю.

2. Вийди, голова, до нас, (2)
Зніми віночка із нас,
Віночок на кілочок,
Круглечок на таночок.

3. Вийди, голова, в поле, (2)
Бо в полі стерня коле.

— Я стерні не боюся,
В черевички взуюся.

4. Віночок пелихатий, (2)
Наш голова багатий
На корови, на вівці,
На гроши, на червінці.

5. Бригадир молоденькій, (2)
Під ним кінь вороненькій,
Він ним поїжджає,
Зерно з поля збирає.

Зап. Кушка Т. Я., Матіяш Д. В. у с. Слобода Дашковецька Вінницького р-ну Вінницької обл. від жінки. Розшифр. Єфремова Л. О. № 1 (686).

Приклад 9

Наш хазяїн молоденькій (ОК-Ж4-02)

$\text{♩} = 90$ Помірно

1. Наш ха - зя - їн мо - ло - де - нькій, під ним ко - ник
 За другим разом: 1
 во - ро - не - нькій. 2. По по - лю 3-4. - І - дить, і - дить, же - нчі - кі,
 до - до - му. 2-4. же - нчи - ків до - до - му

1. Наш хазяїн молоденькій, 3. - Ідять, ідять, женчікі, додому,
 Під ним коник вороненькій. (2) Докучило вам ходити по полю. (2)

2. По полю проїзжає,
 Женчиків додому зиває: (2)
 4. Докучило вам ходити по полю,
 Вибирати пшениченьку з кукілю. (2)
- Зап. Гарбулінська Т. Є. у с. Орлівка Теплицького р-ну Вінницької обл. від жіночого гурту, заспівує
 3. С. Гарковенко. З фондів Вінницького ОЦНТ. Розшифр. Єфремова Л. О., № 5 (99).

413. Голова молоденькій (ОК-Ж3)

$\text{♩} = 60$ Повільно

1. Го - ло - ва мо - ло - де - нькій,
 го - ло - ва мо - ло - де - нькій, в йо - го кінь во - ро - не - нькій.

1. Голова молоденькій, (2)
 В його кінь вороненькій.
 5. Колосся зазбирайте, (2)
 В пучечкі поскладайте.
 2. По полю проїзжає, (2)
 Женчиків оглядає.
 6. В пучечки(і) поскладайте, (2)
 В віночки повплітайте.
 3. - Жніте, женчикі(и), жніте, (2)
 Колосся не роніте.
 7. Д(т)а й покладем на дівку, (2)
 Будем пити горілку.
 4. Як закінчите жати, (2)
 Колосся зазбирайте.

Зап. 9 березня 2009 р. Гарбулінська Т. Є. від жіночого гурту "Женчик" з с. Білий Камінь Чечельницького р-ну Вінницької обл. Розшифр. Єфремова Л. О., № 1 (84).

5.4. Календарно-обрядові пісні Східного Поділля в умовах глобалізації

Приклад 10

Ой на Івана, на Купала (ОК-КП-суч.)

♩ = 66 Неспішно

1. Ойна І-ва - на, на Ку - па - ла ко - ти - ла - ся зі -рка з не - ба.

2. та й у во - ду впа - ла.

1. Ой на Івана, на Купала
Котилася зірка з неба.

2. Котилася зірка з неба
Та й у воду впала.

3. Заплуталась ясна зірка
В зелен барвіночок.

4. А дівчина [шла тудою
По той] барвіночок.

5. Як узріла ясну зірку,
[То і засміялась.]

6. А дівчина-чарівниця
На долю гадала:

7. – Пливи, пливи, мій віночок,
Земною водою.

8. Нехай моя ясна зірка
Зійде надо мною.

9. Пливи, пливи, ясна зірко,
Вже сонечко грас.

10. Нехай моя ясна зірка
Милому засяє.

* Другу половину кожного куплета співають двічі. (Л. Є.)

Зап. 22 грудня 2012 р. Гарбулінська Т. Є. у с. Токарівка Жмеринського р-ну Вінницької обл. від гурту "Берегиня". З фондів Вінницького ОЦНТ. Розшифр. Єфремова Л. О., № 3 (7).

Катерина Чаплик

5.5. ЗБЕРЕЖЕННЯ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ ТА САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ ЛЕМКІВ

Лемківський пісенний фольклор – самобутня і невіддільна частина загальноукраїнської традиційної культури. Після депортації групи з корінної етнічної території у 1944–1946-х роках та горезвісної операції «Вісла» у 1947 році пісенна традиція лемків зазнала значних і незворотніх змін. Розселені у західній, східній, південній, центральній частинах України, лемки були вимушені адаптуватися до нових умов проживання та середовища, впливу оточення.

У 2019 році вперше на державному рівні відзначено 75-ту річницю початку депортації українців з Лемківщини, Любачівщини, Надсяння, Холмщини, Південного Підляшшя, Західної Бойківщини. До цієї дати було приурочено низку заходів: круглий стіл, виставку, панахиду, мітинг-реквієм, пам'ятну академію, церемонію спецпогашення художнього маркованого конверта та показ вистави «Вигнані з Раю» Івано-Франківського національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка, упродовж яких присутні ділилися спогадами про пережиті або почуті від родини лихоліття. Такі заходи покликані відновити національну пам'ять, ціннісні орієнтири суспільства, протистояти культурній уніфікації та втраті зв'язків з національно-культурними цінностями і традиціями, загалом культурній глобалізації.

У кінці XX – на початку XXI ст. домінантною тенденцією розвитку людства стає глобалізація. Вона охоплює економічну, політичну, соціальну та культурну сфери. Частина науковців оцінює процес глобалізації однозначно позитивно, зазначаючи, що він веде до консолідації, зростання доступності загальнокультур-

5.5. Збереження історичної пам'яті та самоідентифікації лемків

них цінностей. Справді, «культурну глобалізацію» трактують як активізацію культурних взаємозв'язків у світі, інтеграцію культур, що призводить до виникнення глобальної масової культури.

Проте глобалізація не тільки відкриває нові горизонти для розвитку людства, але й приносить із собою низку викликів та загроз. З одного боку, стрімкий технологічний прогрес (розвиток засобів комунікації та інформації) дає змогу скоротити відстань і зруйнувати просторові бар'єри, що сприяє культурному діалогу між країнами, взаємному обміну та збагаченню національних культур, з іншого – розмиваючи базовий фактор ідентичності і прив'язаності до певної землі, національна культура, стиль життя, національно-культурна ідентичність опиняються під загрозою культурної уніфікації. Негативний вплив несуть неконтрольовані міграції, урізноманітнення етнічного складу розмаїттям національних меншин, споживання імпортованих культурних товарів і послуг, нерівні можливості розвитку національної культури.

Загрози глобалізації зазнають ЗМІ, освіта, культурна індустрія – складові культури, що мають вплив на масову свідомість. Тому постає потреба захисту національної культури від негативних наслідків глобалізації, збільшенні ролі держави у регулюванні культурного розвитку, аби уникнути некерованого процесу інтенсивного проникнення в царину культури продукції інших культур, наступу низьковартісної масової культури.

На думку дослідниці О. С. Батіщевої, «враховуючи сучасний стан розвитку української національної культури, а також світові глобалізаційні тенденції, Україна повинна стати на шлях культурного протекціонізму, щоб забезпечити процеси розбудови національної держави та розвитку української нації»¹.

За відсутності ефективних законодавчих, нормативно-правових, управлінських механізмів та належної державної фінансової підтримки національної культури виникає загроза поширення

¹ Батіщева О. Державне управління розвитком національної культури в умовах глобалізації : дис. ... канд. наук з держ. управління : спец. 25.00.01 / Національна академія держ. управління при Президентові України. Львів, 2007. 237 арк.

Катерина Чаплик

явищ культурної уніфікації та поступової втрати зв'язку культури з національно-культурними цінностями та традиціями.

Дослідниця Ю. В. Ткачук вважає за необхідне розробку української стратегії глобалізації², оскільки входження України до глобалізаційних процесів зумовлює переоцінку цінностей, і у зв'язку з цим позиція держави повинна бути зваженою і поєднувати захист національних інтересів та поступове включення до процесів глобалізації.

«У цілому можна виділити наступні підходи у науковому та суспільному сприйнятті взаємозв'язку процесів глобалізації та національного розвитку в культурі: перша позиція зводиться до того, що традиційне поняття національної культури не відповідає соціокультурним потребам суспільств, а тому перспектива за глобальною культурою, інша думка – протилежна: відчуття культурної винятковості та протидія культурній уніфікації зводять нанівець глобалізаційні процеси в культурі; нарешті, третя позиція зводиться до необхідності вдалого поєднання зазначених процесів, що вимагає значних зусиль та компетенцій як з боку національних держав, так і міжнародного співтовариства»³.

Породжена глобалізацією тенденція до стандартизації способів та культурних норм життя в сучасному світі істотно впливає на загальну переоцінку цінностей як з боку індивіда, так і окремих спільнот, трансформує соціальні відносини, вимагає правильних ціннісних орієнтацій. Корисне взаємозбагачення досягненнями інших культур, накопичення загального культурно-цивілізаційного досвіду і духовно-моральне об'єднання людства можливе за умови моральної зрілості людини і суспільства, почуття захищеності й безпеки.

Саме з такою метою, аби зберегти культуру рідного краю в липні 1988 року на Львівщині переселенці-лемки заснували перше суспільно-культурне товариство «Лемківщина» із науково-

² Ткачук Ю. Глобализация в сфере политики: институты и механизмы сверхгосударственного влияния : дисс. ... канд. полит. наук : спец. 23.00.02 / Южноукраинский гос. педагогический ун-т им. К. Д. Ушинского. Одесса, 2004. 200 с.

³ Семенова М. Процеси глобалізації та національного відродження в українській культурі кінця XX ст. *Література та культура Полісся*. 2012. Вип. 69. С. 377. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ltkp_2012_69_38.

5.5. Збереження історичної пам'яті та самоідентифікації лемків

дослідницькою, культурно-освітньою секціями та відділом народних промислів і міжнародних зв'язків.

Коли 9 вересня 1944 року в Любліні комуністичні уряди УРСР та Польщі уклали угоду про «евакуацію населення», яка передбачала повне звільнення територій, що відходили до Польщі, від українців шляхом переселення їх до УРСР, а етнічних поляків та євреїв – з України до Польщі, близько 700 тис. українців втратили свої домівки та право повернутися на Батьківщину.

Як спогад про всі лихоліття 1944–1951 років, які довелося пережити українцям, депортованим з Лемківщини, Любачівщини, Надсяння, Холмщини, Південного Підляшшя, Західної Бойківщини, 8–9 вересня вперше на державному рівні в Україні відзначили 75-річчя початку депортації⁴.

Цій даті був присвячений круглий стіл: «Вигнані з Батьківщини: відновлення національної пам'яті про злочин тотального виселення українців-автохтонів з історичних земель», який відбувся 9 вересня в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка. Участь у заході взяли провідні історики, які досліджують тему, представники громадських організацій, інші зацікавлені особи. Під час круглого столу було оприлюднено чимало нових історичних фактів та свідчень, які стосувалися депортації. Відкрив дискусію істориків Володимир В'ятрович, який розповів про причини та наслідки депортації: «Це була випробувана тактика радянської системи вирішення “національних проблем” – вигнання цілих народів з їхніх земель. У березні того ж 1944 року була організована депортація чеченців та інгушів, у травні – кримських татар. І українці стали черговою жертвою тоталітарного режиму. Про це треба пам'ятати. І цей злочин має бути спільно засудженим і в Україні, і в Польщі, як один із злочинів комунізму. Бо і українці, і поляки стали жертвами де-

⁴ Всеукраїнські меморіальні заходи до 75-х роковин депортації українців з Лемківщини, Любачівщини, Надсяння, Холмщини, Південного Підляшшя, Західної Бойківщини. URL : <https://uinp.gov.ua/pres-centr/novyny/vseukrayinski-memorialni-zahody-do-75-h-rokovyn-deportaciyi-ukrayinciv-z-lemkivshchyny-lyubachivshchyny-nadsyannya-holmshchyny-pivdenogo-pidlyashshya-zahidnoyi-boykivshchyny>.

Катерина Чаплик

портації. Це те, що має сьогодні об'єднати українців і поляків і дозволити разом будувати майбутнє?» – зазначив з цього приводу Голова Українського інституту національної пам'яті Володимир В'ятрович.

Серед інших учасників круглого столу – декан історичного факультету КНУ, доктор історичних наук Іван Патриляк – який у своїй доповіді зазначив, зокрема таке: «Рішення про виселення українців до УРСР, а поляків – до Польщі приймалося ще раніше. Цю ідею Сталін озвучував ще в 1943 році на зустрічі трьох лідерів у Тегерані. Але цікавий факт, що угода в Любліні укладалася від імені УРСР та Польського Комітету Національного Визволення, хоча формально вони не були суб'єктами міжнародної політики. Комітет Національного Визволення оголосив себе тимчасовим урядом Польщі лише в грудні 1944 року, а СРСР визнав його як уряд 5 січня 1945-го. Але Сталін свідомо пішов на такий крок, щоб бути в ролі миротворця. Приймаючи рішення про депортацію українців з їхніх етнічних земель, Сталін вирішував свої геополітичні питання. Він легко міг провести кордон на власний розсуд. Він міг провести цю лінію західніше, і тоді не лише Львів, але й Краків та Перемишль були б українськими. Але він хотів тримати на гачку і польських комуністів, і українських. Але таке рішення обернулося трагедією для сотень тисяч українців».

Цього ж дня у стінах Київського національного університету імені Т. Шевченка відкрили виставку «ВИГНАННЯ. До 75-х років початку депортації українців з Лемківщини, Надсяння, Любачівщини, Холмщини, Південного Підляшшя, Західної Бойківщини», яка охопила 18 банерних стендів у фотографіях, документах, картах та діаграмах, що проливають світло на історію найзахідніших земель українського світу, так зване Закерзоння, а також передумови, хід та наслідки депортацій, історії людей.

Відкрив виставку «Вигнання» Володимир Тилишак, який розповів, що виставка стала спільним проектом Українського інституту національної пам'яті, Інститутів народознавства та українознавства імені Івана Крип'якевича Національної академії наук України, Інституту історії церкви Українського католицького

5.5. Збереження історичної пам'яті та самоідентифікації лемків

університету, Історико-краєзнавчого музею м. Винники та Світової федерації українських лемківських організацій.

Того ж дня на алеї Героїв Небесної Сотні, біля Пам'ятного Хреста жертвам голодомору та політичних репресій в Україні, відбулися панахида та мітинг-реквієм з нагоди дня Пам'яті українців – жертв примусового виселення. Біля хреста зібралися сотні людей, які особисто пережили депортацію або чули про це від своїх батьків чи дідів. І не лише кияни: на захід прибули делегації товариств депортованих зі Львівщини, Рівненщини, Волині, Івано-Франківщини, Тернопільщини, члени київських товариств «Холмщина» і «Лемківщина».

Увечері в Національному академічному драматичному театрі імені І. Франка відбулася Пам'ятна академія, приурочена до 75-х роковин початку депортації українців з Лемківщини, Любачівщини, Надсяння, Холмщини, Південного Підляшшя, Західної Бойківщини за участю представників влади, численних організацій, культурних товариств та інших об'єднань депортованих. Зібрання благословили священники Української греко-католицької церкви та Православної церкви України. Пам'ять жертв депортації вшанували хвилиною мовчання. Під час заходу прозвучало багато щемких спогадів свідків тієї трагедії⁵.

Народний депутат Софія Федина – теж із родини переселенців виступила з промовою. «Виселяючи нас, організатори депортації, очевидно, розраховували, що ми не виживемо, що ми зникнемо як етнос, як народ. Але ми вижили. Наша трагедія

⁵ Подаємо фрагмент тексту новотвору, записаного під час експедиції в с. Нагір'янка Чортківського району Тернопільської області від лемкині Марії Щерби, уродженки с. Кам'янка Кроснянського повіту Краківського воєводства:

А нас поляки не полюбили,
З лемківської землі нас виселили.

Земле лемківська, ти наша мати,
Ми не будемо в тобі лежати.

Ми від'їжджали, горко плакали,
На наші ліси ся оглядали.

Ой Боже, Боже, за що караш,
Що з наших хатів нас виганяєш.

Ліси шуміли, ся нагинали,
Они за нами тоже плакали.

Ой Боже, Боже, ми ж твої діти,
Де ми се маєм тепер подіти.

Катерина Чаплик

зробила нас сильними. Наша трагедія зробила нас єдиними. І я дуже хочу, щоб наше історичне минуле стало сильною основою для нашого переможного майбутнього», – закликала Президію Світової федерації українських лемківських об'єднань народний депутат України Софія Федина.

Голова Світової федерації українських лемківських об'єднань Ярослав Галик зачитала вітальне слово від Світового конгресу українців, а також вручила Почесні грамоти та пам'ятні медалі історикам Володимиру В'ятровичу, Івану Патриляку та Володимирі Сергійчуку. Було ухвалено рішення, яке зі сцени проголосила Я. Галик, про те, що організації депортованих звертатимуться до Верховної Ради України з вимогою ухвалити закон про визнання депортації українців з Лемківщини, Надсяння, Любачівщини, Холмщини, Південного Підляшшя, Західної Бойківщини і надання статусу депортованих усім, хто постраждав від цього злочину.

«Ми від імені сотень тисяч людей, які втратили свою батьківщину, вимагаємо нині визнання правди. Правди заради тих, чії могили не в рідній землі. Правди заради їхніх мільйонів нащадків, які нині в усьому світі живуть з тавром переселенців. Це тавро болить і пече. Заради майбутніх поколінь, щоб ніхто ніколи і нікому не завдавав болю знищення душі малої батьківщини», – наголосила Ярослав Галик.

У фойє театру відбулася церемонія спецпогашення художнього маркованого конверта, який «Укрпошта» випустила на вшанування 75-х роковин початку депортації українців з етнічних земель.

«Ці конверти мають марку для пересилання листів територією України. Наклад конверта – 390 тис. примірників», – повідомила начальник Управління філателістичної продукції «Укрпошти» Наталя Мухіна.

Завершила Пам'ятну академію драма-концерт лемківської пісні «Вигнані з Раю» Івано-Франківського національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. Режисер вистави – народний артист України Ростислав Держипільський. Автор сценарію – Таїсія Люта. Диригент – Богдан Ткачук. За-

5.5. Збереження історичної пам'яті та самоідентифікації лемків

лучили оркестр, хористів та акторів театру й міських аматорських театральних студій. Лемківська хорова капела «Бескид» під керівництвом Петра Чоловського додала виставі автентичного колориту.

До вистави ввійшли такі лемківські пісні: «Цне мі ся за тобов», «Полетів би-м на край сьвіта», «Під облачком», «Ішло дівча лучками», «Гора, гора і долина», «Ой у саду ружа посаджена», «Полюбила я Степана», «Зродилися терки», «А ти мила щось думала», «Не стінай зеленого дубця», «Кед ми прийшла карта», «Іванку, Іванку, купи ми рум'янку», «Ой люляй та й люляй» «Ой, верше мій, верше», «Порізала-м пальчик». Деякі з них – загальновідомі та завоювали популярність в українського слухача.

І хоча відібрано дуже мелодійні, душевні та цікаві зразки, які автор намагається органічно вплести в сюжет вистави, проте великий пласт старовинних, обрядових питома лемківських співанок залишився поза увагою. Пісні про еміграцію, актуальну й нині, представлено двома творами «Полетів би-м на край сьвіта» та «Цне мі ся за тобов», які зустрічаємо в записах С. Грици⁶.

Перш ніж дійти до нас в сталому вигляді, лемківські пісні впродовж років пройшли шлях мелодико-ритмічної та текстової трансформації. Навіть закріплені на папері, вони продовжували своє рухливе, мінливе життя в усній традиції. До прикладу, порівняймо транскрипції пісні «Ішло дівча лучками» Ореста Гижі⁷ та Ярослава Бодака⁸. Записи різняться за часом фіксації: у 1945 р. здійснені записи О. Гижі, а в 1969–1976-х роках – записи Я. Бодака від обдарованої народної співачки Анни Драган. Також зразки відрізняються географічною приналежністю: с. Мохначка Нижня Новосончівського повіту (запис О. Гижі) та с. Розділля Горлицького повіту Краківського воєводства (запис Я. Бодака).

⁶ Буд здрава, землеце / упоряд. С. Грица. Київ : Музична Україна, 1991. С. 43, С. 154.

⁷ Українські народні пісні з Лемківщини / зібрав Орест Гижа ; загальна редакція С. Грици. Київ : Музична Україна, 1972. С. 365–366.

⁸ Транскрипцію Я. Бодака транспоновано до спільного тону «соль» для полегшення порівняльного аналізу.

Катерина Чаплик

Записи пісні О. Гижі та Я. Бодака є прикладами синонімічної варіантності, у яких, при збереженні спільного семантичного коду, допускаються взаємозаміни мелодичного контуру:

Ишло дівча лучками

запис О. Гижі



Ишво дівча учками

запис Я. Бодака



Мелодична та силабічна будова другого зразка міститься й серед наших експедиційних записів, здійснених авторкою статті 2006 року від переселенки із Збоїська, Сянок, Польща⁹. Наш варіант є прикладом перетекстування¹⁰ і увійшов до групи вояцьких пісень:

⁹ Чаплик К. Екзистенція лемківських переселенців в умовах сучасної України: монографія / наук. ред. С. Грица. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. С. 203.

¹⁰ Серед тенденцій, широко розповсюджених у лемків, – пристосування двох, трьох і навіть чотирьох пісенних текстів до однієї мелодії, т. зв. *перетекстування*, яке є ознакою відносної самостійності пісенних мелодій і текстів та вільного оперування ними з боку співаків. Безперечно, перетекстуванню легше піддаються короткі одно-дворядкові пісні жартівливого характеру, функціонально не прикріплені. Серед інших трансформацій сучасні записи вирізняються скороченням словесного тексту та випущенням його окремих деталей т. зв. редуцією, а також осучасненням мови через відхід від діалектизмів та наближенням до літературної норми.

5.5. Збереження історичної пам'яті та самоідентифікації лемків



Разом з хористами й колегами-акторами Галина Баранкевич заглибилася в минувшину, передаючи свої почуття глядачам. А вдячна публіка відповіла гучними оваціями. Після концерту до артистів підходило багато схвилюваних глядачів. Зі сльозами на очах говорили про пережите, переповідане батьками. Про трагедію лемків, про те, як вони зуміли вижити в нових незвичних умовах радянщини.

«Ці пісні щось більше, аніж прекрасні мелодії та проникливі слова – це звуки втраченого раю, землі «обігваної», що стала легендою і мрією... Ці пісні – духовна «планета» народу, і ступивши на неї, ви пізнаєте його, пізнаєте себе...»¹¹, – зазначила автор ідеї і головна виконавиця, заслужена артистка України Галина Баранкевич.

Драма-концерт «Вигнані з Раю» – це водночас реконструкція подій масової депортації лемків з їхніх етнічних земель і драма-концерт, у якому звучить близько 20 автентичних пісень у супроводі оркестру і хору молодих акторів театру; відтворено драматичні події депортацій на основі реальних подій; змальовано веселі історії дівування і перше кохання та справжнє весілля з весільною ватрою; оспівано радість материнства і проводи на війну; зімітовано стукіт коліс і вагон потягу, що везе народ геть з його Раю та попри все це відчутно проглядається жага до життя і незламна віра в краще!

Під впливом новітніх тенденцій змінюється і стиль подачі автентичних лемківських співанок у виставі. Пісні звучать не акапельно, як в первісному варіанті, а в супроводі хору та оркестру,

¹¹ URL : <https://versii.if.ua/novunu/v-kiyevi-pokazhut-dramu-kontsert-pro-istoriyu-deportatsiyi-lemkiv-vignani-z-rayu/>.

Катерина Чаплик

сучасні аранжування легко і невимушено сприймає аудиторія. Посиленню ефектів підпорядковані й інші засоби, доступні театру – світло, звук, декорації та ін.

Як зазначив режисер-постановник, народний артист України Ростислав Держипільський: «Намагаюся в своїй режисерській творчості наші найбільш важливі, традиційні вистави подавати сучасними європейськими театральними виражальними засобами. Ми повинні думати які шляхи шукати до сердець нашої молоді і не втрачати їх. Тому я намагаюся наші українські сокровенні речі не спосивши подавати в сучасному контексті»¹².

У вирі панівних глобалізаційних процесів перед українською традиційною культурою, і лемківською як її складовою, постають численні випробування. Важливим завданням людства постає збереження різноманіття світової культури, яке може бути реалізоване тільки у плеканні національних коренів і традицій кожного етносу зокрема.

¹² URL : <https://photo-lviv.in.ua/vyhnani-z-rayu-abo-drama-kontsert-lemkiv-skoji-pisni-video/>.

Валентина Пономаренко

5.6. СУЧАСНІ КОНЦЕРТНІ ПРАКТИКИ ТА ТРАДИЦІЙНИЙ ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ

Україна впродовж кількох століть зазнавала колоніального гніту сусідніх держав, особливо жорстоким було гноблення Російської імперії (окрім Західноукраїнських земель), а пізніше її спадкоємця – Радянського Союзу. Внаслідок колоніальної залежності, Україна довгий час була переважно аграрним придатком Російської імперії зі слабо розвинутою промисловістю, а отже, й містами. Переважна кількість українців мешкала в сільській місцевості, інтенсивні міграційні процеси, пов'язані з розвитком промисловості розпочалися лише за часів СРСР, та й тут було безліч обмежень, взяти хоча б закріпачення селян через невидачу паспортів. На відміну від Галичини, Закарпаття, Гуцульщини та ін. західних регіонів, де ще наприкінці ХІХ ст. розпочалися активні міграційні процеси, пов'язані з браком заробітку, мешканці Наддніпрянщини, Полісся, Слобожанщини, Поділля, південних та південно-східних регіонів продовжували жити осідло, завдяки родючості власної землі. (Зазначимо, що й нині переважна більшість трудових мігрантів походить із тих самих регіонів, мешканці яких, очевидно, сміливіші щодо далеких подорожей, і не соромляться бажання заробити.) Окремі представники чоловічого населення центру, сходу та південного сходу України постійно мандрували на південь, у Крим, займаючись чумацьким промислом, проте чумацькі валки завжди трималися разом, тому всередині цих чоловічих громад утворилася своя субкультура з певними звичаями, фольклором

Валентина Пономаренко

тощо. Про це свідчить відносно обмежена кількість вербальних та мелодичних парадигм, які отримали широке варіантне розгалуження.

У сільському середовищі зі слабкими зовнішніми контактами (ярмарки, шлюбні, рекрутчина тощо), де, ледь не в кожному селі, віками склалися свої неповторні мовні, фонічні, мелічні, ладові та інші особливості як сольного, так і гуртового співу, сторонні впливи проявлялися в запозиченні сюжетів, мелодій почутих випадково пісень. Але, оскільки з одного разу перейняти пісню неможливо, то ці пісенні мігранти пристосовувались до місцевого стилю: виникали повороти сюжету, скорочувався або розширювався текст, до окремих рядків пісні потрапляли інші словесні образи, створювалися інші строфи тощо. Те ж саме відбувалося і з мелодикою, яка пристосовувалась до звичних прийомів звуковидобування, розспіву, орнаментативності. Таким чином пісенний інваріант обростав безліччю варіантів.

Вплив глобалізаційних процесів на сільське культурне середовище розпочався внаслідок інтенсивного розвитку промисловості, відтоку сільського населення у міста, змішування в містах вихідців з різних регіонів, привнесення у побут села атрибутів міського життя, і не лише на побутово-прикладному рівні, а й на рівні стосунків людей, що безпосередньо вплинуло на появу нових пісенних жанрів, наприклад романсу, з абсолютно чужою вербальною і музичною лексикою, яка аж ніяк не вписувалась і не могла пристосуватися до місцевих стилів. З появою радіо, по якому багаторазово транслювалися, як обробки народних пісень – українських і російських – у виконанні професійних колективів та солістів, так і авторські пісні, процес засвоєння нового музичного матеріалу набув примусового характеру, його просто «забивали» в голови людей. Почали виникати пісенні шлягери, і вже не мало значення з якого регіону, чи авторська ця пісня. На сільських святах та й під час роботи в полі все частіше стали звучати «Ой цветет рябина в поле у ручья», «Ой кто-то с горочки спустился» або й українські – «Чом си полюбила, чом си полюбила чорнявого Іванка» але на Полтавщині чи Київщині, або ж «Цвіте терен», «Ой чий то кінь стоїть», але не той ва-

5.6. Сучасні концертні практики та традиційний виконавський стиль

ріант, що, можливо, побутував колись у селі, а саме той і саме так, як співали по радіо. З появою кіно, а пізніше й телебачення, руйнівні процеси глобалізації стали ще глибше проникати в культуру і побут сільського середовища, оскільки навіть ті, хто не виїжджали із села, особливо молодь, прагнули тепер жити «по-городському», стали соромитися традиційного одягу, свого діалекту (в цьому треба завдячувати, перш за, все школі, де безжально викорінювалися будь-які прояви діалектів), своїх пісень і танців. Дівчата й хлопці вже не збиралася на галявинах, щоб поспівати, потанцювати, а ходили в клуб на танці під модні магнітофонні записи або платівки, з творця культурних цінностей перетворюючись на споживачів. Змінювався і сам уклад життя і навіть його темп. Традиційна сільська культура, в тому числі й пісенна, співоча довше зберігалася у віддалених від міст селах.

Виїжджаючи у студентські фольклорні експедиції Київської консерваторії наприкінці 1970-х років під керівництвом В. О. Матвієнка, ми вже тоді не сподівалися записати щось цікаве від молоді і людей середнього віку, а шукали старших, які ще щось пам'ятали. Село на той час уже не співало вечорами, а сиділо біля голубих екранів. Щоб сеанс запису пройшов успішно, треба було застосовувати певні методики, щоб зібрати людей, які раніше співали разом, були зіспівані, щоб повернути до активної пам'яті давно забуті пісні і т. д. Адже хранителями цієї пам'яті були люди похилого віку, народжені наприкінці XIX або на початку XX ст., переважно жінки. Стосунки між записувачами і респондентами були щирі, дух комерції ще не зачепив жодну із сторін, оскільки автентичний фольклор на той час іще не вийшов на концертну сцену столиці, не потрапив до ефіру Українського радіо, а тим паче, не вийшов на голубі екрани. А наші бабці навіть дивувалися тому, що із столиці спеціально приїхали, щоб записати від них пісні, не усвідомлюючи носіями якого скарбу вони були.

Інша справа Крячківка. Зараз усім відомо, що відкрив цей співочий колектив В. Матвієнко у 1958 році в одній із чергових експедицій, а не колектив «вперше зібрався», як це написано у буклеті про ансамбль «Древо». Це був звичайний побутовий

Валентина Пономаренко

гурт, який склався на основі родинних та сусідських взаємин – усі жили на одному кутку села. (Нічого особливого, усі так збиралися посіпівати). Але завдяки неповторному тембровому забарвленню, талантам його учасників, які прекрасно володіли багатоголоссям різного стилю, імпровізаційною манерою співу за умови гуртового виконання, усі в селі визнавали, що на цьому кутку співають найкраще. Додамо ще й той факт, що учасники тоді ще були молоді (найстаршим жінкам було лише 42–45 років), голоси міцні, їхній спів справляв враження своєрідної медитації і в той же час захоплював якимось артистичним куражем. Їхню майстерність цінували, запрошували співати на весіллях. Варто зазначити, що хоч не так багато вони знали обрядових пісень, але їм вдавалося весільні, петрівки, колядки співати у властивій лише їм *ліричній* манері. Матвієнко на своїх лекціях знайомив студентів із записами цього колективу, демонстрував їх і на конференціях та семінарах Всесоюзної фольклорної комісії Спілки композиторів СРСР. Звісно, усі хто їх чув, відзначали унікальність, порівнювали зі славетним грузинським багатоголоссям. Згодом дослідженню ладових особливостей співу крячківців присвятила свою дипломну роботу Т. Ганзіна.

У 1979 році у складі студентської експедиції я вперше особисто познайомилася з крячківцями і безпосередньо відчула на собі вплив створеної ними звукової стихії. Саме після цієї експедиції у нашому студентському середовищі виникла ідея створити колектив, який би досліджував і відтворював автентичний спів різних стилів, який згодом взяв собі назву «Древо», керівником якого став Є. В. Єфремов. Кілька пісень з с. Крячківка були одними з перших у репертуарі колективу. В подальшому кілька років я досліджувала їх співочий стиль, провела кілька експедицій і не лише в Крячківку, а й до сусідніх сіл: Березова Рудка та Вечірки. Ці матеріали лягли в основу моєї дипломної роботи. Працюючи в селах Березова Рудка, Вечірки, мешканці, дізнавшись, що ми зупинилися в Крячківці, промовляли приблизно таке: «А, то ви писали в Крячківці... То що ж ми вам тепер заспіваємо? Хіба ж нам браться до них?» Доводилося якийсь час умовляти реципієнтів, перш ніж вони наважувалися співати.

5.6. Сучасні концертні практики та традиційний виконавський стиль

До 1982 року крячківський колектив не виступав на сцені, хоча їх неодноразово й запрошували. Співали вони у когось із учасників дома або ж на весіллі у своєму селі. До його складу входило 9 осіб, але основних учасників, на яких усе трималося, які задавали тон, було четверо. Це Загорулько Фросина Петрівна, Маліженко Марія Іванівна, Попко Галина Якимівна, Байдук Мотря Петрівна. Роздобара Надія Денисівна й Левада Ганна Микитівна долучалися до співу рідше. Чоловіки також брали участь в колективі – це Попко Анатолій Степанович, Загорулько Василь Федорович і Роздобара Федір Олександрович. Усі учасники пов'язані між собою родинними стосунками або кумівством.

Душею колективу була незабутня Загорулько Фросина Петрівна (1923 р. н.), Пріська, як називали її у селі. Саме в її хаті найчастіше збиралися, щоб поспівати. Вона закінчила три класи початкової школи, малограмотна, але це була людина високої духовної культури, наділена м'яким характером, чуйна, довірлива, вміла швидко знайти спільну мову з людьми. В житті їй довелося багато пережити. В 17 років вона вийшла заміж і поїхала з чоловіком в Запорізьку область, але прожила там недовго. За один рік (1941) втратила чоловіка й двох дітей-близнюків. Цей час вона згадує як один з найтяжчих у своєму житті. Повернувшись в рідне село, вона після війни вийшла заміж за Василя Федоровича Загорулько (1924 р. н.). Їхня родина була зразковою для односельців, взаємну любов вони пронесли крізь усе життя. Фросина Петрівна перенесла кілька тяжких хвороб, внаслідок чого не могла працювати на важких роботах. Проте, незважаючи на все пережите, вона не втратила оптимізму, життєвої сили, духовної стійкості.

Фросина Петрівна знала багато цікавих історій і прекрасно їх розповідала. Мова її була надзвичайно співучою, інтонаційно багатою. В ансамблі вона, як правило, співала верхній підголосок. Мала дзвінкий і водночас темброво глибокий, м'який голос. Який однаково благородно звучав у досить широкому діапазоні – майже півтори октави. Це була надзвичайно музикально обдарована людина: мала гарний слух, прекрасну музичну пам'ять, легко підбирала другий голос до почутої по радіо або телевізору пісні. Знала багато місцевих, переважно ліричних і весільних пісень.

Валентина Пономаренко

Марія Іванівна Маліженко (1918 р. н.) – двоюрідна сестра Ф. Загорулько. В ансамблі вона, як правило, заспівувала і вела основний голос. На жаль, на той час, коли я почала досліджувати цей колектив (з 1979 р.) вона вже не співала – тужила з приводу загибелі свого небожа. І лише під час однієї з експедицій 1981 року нам усім гуртом вдалося умовити її поспівати.

Подробиці життя цієї жінки мені не відомі, оскільки під час експедицій ми завжди зупинялися у Загорульків, та й сама Марія Іванівна була не дуже балакучою. Вона володіла низьким голосом, неповторно глибоким, соковитим тембром. Усі учасники колективу визнавали в ній прекрасного заспівувача. Ф. Загорулько стверджувала, що коли пісню почанає Марія, то їй легше «тягнути», так вона називала верхній підголосок – «тягло». Цікавий нюанс. І тут справа не лише у зручній, умовно кажучи, тональності, а скоріше за все в тому енергетичному поштовху, який завдавала вона пісні.

Галина Якимівна Попко (1934 р. н.) – на той час викладач української мови і літератури у Крячківській восьмирічній школі. Жінка розсудлива, стримана, музично обдарована. Саме завдяки їй у подальшому колектив поступово «обростав» новими, молодшими учасницями, які переймали і репертуар, і манеру співу, таким чином зберігаючи й утриваючи цю неповторну співацьку традицію. У 1950-х роках вона по закінченню учительського інституту приїхала в рідну Крячківку і, вийшовши заміж за Попка Анатолія Степановича, місцевого механізатора, уродженця сусіднього села Березова Рудка, залишилася в селі. Фросину Петрівну вона називала кумою. Вимова Галини Якимівни дещо відрізнялася від корінних крячківців, що найпомітніше проявлялося у більш жорсткій вимові приголосних «л» і «н». Загалом її мова була наближена до до т. зв. літературної, що й не дивно, зважаючи на фахову освіту. Не маючи музичної освіти, вона з одного разу запам'ятовувала пісню, що прозвучала в ефірі, легко підбирала другий голос до незнайомої пісні. Слухаючи по радіо популярний на той час радіоконкурс «Золоті ключі», вона перейняла кілька пісень, що припали до душі. Якось переглядаючи відео виступів Крячківського колективу в Інтернеті, я почула

5.6. Сучасні концертні практики та традиційний виконавський стиль

жартівливу пісню «Да косив батько, косив я», що стала відомою завдяки мультфільму «Жил был пес». В коментарі прозвучало, що саме у виконанні крячківців вона й звучить в мультику. Але це не так. Цю пісню в радіоконкурсі «Золоті ключі» виконував колектив із с. Засулля Лубенського р-ну Полтавської обл., і саме цей запис використано в мультику. Очевидно, це й була одна з тих пісень, яка потрапила до репертуару колективу завдяки Галині Якимівні.

В ансамблі співала нижній голос (бас) або ж заспівувала і вела середній голос, за відсутності Маліженко. Слід відзначити, що її заспіви відзначалися імпровізаційною свободою, причому, як мені здавалося, імпровізації були свідомими – в ліричних піснях ускладнювалися під кінець пісні.

Мотрона Петрівна Байдук (1915–1981) – рідна сестра Ф. Загорулько. Вона була постійною учасницею колективу – співала «бас». Її голос мав густий, насичений тембр. Після її смерті в ансамблі дещо порушився баланс голосів. Вона одна могла співати свою партію (вельми важливу в пісні) і цього було достатньо. Не обов'язково потрібно було підсилювати чоловічими або іншими жіночими голосами. Так в одній із експедицій (в травні 1981 р.) в запису брали участь Ф. Загорулько, Г. Попко, М. Маліженко, Г. Левада. Бас виконували Попко і Левада, і цього було замало. Коли ж учасники експедиції С. Каушан і я підключалися, то звучання ансамблю урівноважалося.

З чоловіків особливо яскраво вирізнявся Попко Анатолій Степанович (1934). Він був досить стриманою людиною, співав лише в особливих випадках. Як корінний житель сусідньої Березової Рудки, де співали майже ті самі пісні, що й в Крячківці, пам'ятав багато пісень, мав сильний, тембристий голос в теноровому діапазоні. Був прекрасним імпровізатором, інколи сам заспівував. В ансамблі, звісно, співав бас, хоч інколи відхилявся від басової партії й починав вести свій голос, синтезований з характерних інтонацій двох верхніх голосів.

Всі учасники ансамблю знали й могли виконувати і бас, і основний голос, але кожен постійно співав саме ту партію, в якій його тембр звучав найбагатше і найприродніше. До співу всі ставили-

Валентина Пономаренко

ся дуже вимогливо. Час від часу в співах брала участь Г. Левада (теж двоюрідна чи троюрідна сестра Ф. Загорулько). Вона знала багато веснянок, колядок, жниварських, ліричних пісень, які не знали або забули інші учасники. Але її бажання виділитися, співати красивіше всіх порушувало загальну гармонію. Вона ніби хотіла відчувати себе солісткою, милувалася своїм голосом, що призводило до запізнювань в кінці півстрофи. Коли ж заспівувала, то дуже розтягувала заспів. Це дратувало учасників колективу, їй постійно робили зауваження, що створювало певну знервованість.

Часто брали участь у співах також Загорулько Василь Федорович (чоловік Фросини Петрівни) і Роздобара Федір Олександрович – на той час головний інженер колгоспу. Обидва співали бас, вільно володіли своїм голосом.

Ф. Роздобара долучився до колективу одним з останніх, та ще й привів із собою дружину – Надію Денисівну, місцеву вчительку, яка народилася на Кубані, але в ранньому дитинстві потрапила на Полтавщину, по закінченню інституту приїхала працювати в Крячківку. На той час вона лише входила в репертуар і обережно оволодівала виконавською манерою колективу.

Шкода, що не можна повернутися в 70–90-ті роки ХХ ст., коли усі учасники були живі й повні сил, а їх концертна діяльність ще й не починалась. Адже на прикладі Г. Попко та Н. Роздобари (див. про неї далі) можна було б детально дослідити таке актуальне питання для тих хто займається науковою реконструкцією, як освоєння чужого регіонального пісенного й виконавського стилю. Нині склад колективу оновився, з колишніх учасників в живих залишилися лише Н. Роздобара.

Репертуар колективу, який тоді ще не мав ніякої назви, охоплював веснянки, петрівчані, жниварські, щедрівки, весільні, строкові, жартівливі пісні, романси тощо. Однак улюбленим жанром була побутова лірична пісня, яка розспівувалася переважно на 2–3 голоси, де середній і верхній виконувалися соло, а бас – в унісон, або епізодично розгалужуючись.

У 1980 році крячківці стали лауреатами І премії Першого республіканського радіоконкурсу «Золоті ключі». Активна кон-

5.6. Сучасні концертні практики та традиційний виконавський стиль

цертна діяльність колективу розпочалася з 1982 року виступом на сцені Київського Будинку художників в концерті «Пісні Полтавщини» циклу «Вечорів для творчої молоді», що проводилися Правлінням музичного товариства України (нині Всеукраїнська музична спілка). Потім була Москва (1982), де вони мали виступити в Будинку композиторів СРСР, здається, на черговому пленумі. Але у зв'язку зі смертю Л. Брежнєва, було оголошено траур і всі культурні заходи відмінили. Напівлегально Спілка композиторів організувала запис колективу фірмою «Мелодія» в Будинку творчості в м. Руза. Згодом вийшла і платівка, яку в Україні так і не продавали. Отже крячківці вже тоді відчували смак гастролей, почали задумуватися, як подавати свої пісні зі сцени, що одягнути. Мені запам'яталися слова Г. Попко напередодні повернення з Москви, коли ми ввечорі сиділи в номері готелю «Останкіно» і пили чай. Вона з сумом сказала: «Знову в ту яму». Я не зрозуміла змісту сказаного і уточнила: «В яку яму?». Вона відповіла, що не хочеться повертатися в село, де на них чекає тяжка робота, гній від худоби, птиці, город... І жартома додала: «Ми тут вже і чай навчилися пити, а дома не пили». (В готелі, здається не було ресторану, та й не по кишені були ресторани, то ми купували в гастрономії різні продукти, чай, кип'ятильником гріли воду і поїли їх чаєм. Це спочатку було для них незвично).

Колектив став часто виступати на різних заходах району, області, до них зачастили гості зі столиці й інших міст, їхні пісні лягли в основу дипломної роботи Т. Сопілки, про них почала писати преса (усі газетні статті викладено на сайті «Древа»), знімати кіно. Крячківка стала якимось всесвітнім культурним центром. Це вселяло гордість за свою артистичну діяльність, спонукало учасників зберігати і розширювати свій репертуар, згадувати пісні, записувати тексти, складати нові пісні, що викликало повагу у земляків. Розуміючи важливість справи, яку роблять учасники колективу, підносячи своїм мистецтвом українську пісню у світі, до них стали приєднуватися й молодші жінки, переймаючи репертуар і манеру співу. На відміну від інших колективів з Києва, Харкова, Львова, учасниками яких були професійні музиканти, які опановували крячківську традицію шляхом наукової

Валентина Пономаренко

реконструкції, – транскрибуючи записи, аналізуючи і застосовуючи усі можливі варіанти розспіву, намагаючись наслідувати навіть тембрам Загорулько, Попко, Маліженко.., місцевим було значно легше, оскільки вони почали співати разом, опинившись, як в коконі, всередині цього унікального співочого стилю, ніби під куполом створюваних співзвуч. Їм не потрібно було ламати свою звичну вимову, щоб слова звучали, як у Крячківці (а це доводилося робити іншим наслідувачам, бо вимова певним чином впливає й на звукоутворення, й на достовірність виконання, до якої усі прагнули), пісні були знайомі з дитинства, тож входили в репертуар теж було легше. Звісно, що оновлений колектив «Древа» спочатку був найкращим серед усіх «дублів», доки були живі основні учасники ¹.

Прекрасно, що традицію підтримали місцеві жителі. Але чи природнім був цей процес? Як би це відбувалося раніше, коли село було відрізане від цивілізації?

Ми знаємо, що на різних кутках будь-якого села співали по-різному. Я свого часу, на жаль, не проводила записи від інших співочих гуртів Крячківки, надто була зачарована голосами і манерою співу саме цього гурту. Але записувала в сусідній Березовій Рудці, Вечірках, де співала ті ж пісні, але простіше, хоч і на 2–3 голоси. Не було ніжного, але ширяючого над усіма «тончика» Ф. Загорулько, не було таких орнаментованих розспівів, таких глибоких і неповторних зачинів, як у М. Маліженко чи Г. Попко, не було такого ідеального злиття голосів у співзвуччях і в той же час таких розвинених двох провідних сольних партій, що опиралися на могутнє звучання басової партії, яка теж інколи розгалужувалася. Тож, на мою думку, свого часу В. О. Матвієнко пощастило натрапити на гурт жінок, які не просто підхопили співочу традицію свого села, що колись було природнім явищем, бо село тоді ще жило, відроджувалося після війни й люди в душі несли радість, а завдяки своїм унікальним здібностям зуміли

¹ Детально про діяльність колективу див.: Народний самодіяльний фольклорно-етнографічний ансамбль «Древо» Крячківського сільського клубу Пирятинського району : Ілюстративний нарис з історії колективу на відзначення 50-річчя створення. Полтава, 2010.

5.6. Сучасні концертні практики та традиційний виконавський стиль

піднести її на вищий рівень. Такі співочі гурти й раніше зустрічалися не часто.

Зараз майже неможливо дослідити, як з'являються подібні колективи?

Адже це не професійний, керований хор, оркестр, який грає по нотах, удосконалюючи свою майстерність на систематичних репетиціях. Це напівстихийне явище, бо люди збиралися час від часу, з нагоди, тут не було керівника, який би організовував, на-строював і спрямовував виконання. Люди не сходилися спеціально на співи, але співали за будь-якої підходящої нагоди: свято, спільна робота, гостина, відпочинок літніми вечорами після закінчення усіх домашніх справ, де спів – то один з видів спілкування поряд з обговоренням новин тощо. Тому співали невимушено, інколи спів переривався розмовами, сміхом, інколи – тому, що хтось взяв високо, або низько, звучали й інші короткі, але точні і зрозумілі всім зауваження, і спів продовжувався. Як в некерованому колективі люди знаходили найбільш прийнятну для всіх висоту, особливо в багатоголосі? Адже траплялося, що тільки-но вступав заспівувач, як виконавець верхнього голосу не чекаючи свого вступу, переривав спів словами «низько», «високо», отже, з перших звуків устигав приміряти крайні звуки свого голосу.

Щоб зрозуміти механізми підлаштовування виконавців один до одного й багато інших нюансів гуртового багатоголосного співу, потрібно проводити наскрізний запис усього не просто сеансу запису, де записувач спрямовує процес (заспівайте те, а тепер це), а дати можливість людям поводитися вільно і самим обирати, що співати. Потім уважно транскрибувати не лише спів, а й усе сказане, особливо те, що стосується співу.

Я кілька разів записувала крячківців у невимушеній атмосфері гостинного дому Загорульків (зазначу, що настрої цих «сходок» був святковий, піднесений, але ніколи на столі не з'являлася пляшка). Це було саме таке вільне спілкування, ми записували багато раз усі відомі вже пісні, інколи з пам'яті когось із учасників (Загорулько, Маліженко, Байдук, Левади) виринали кілька рядків забутої пісні, потягнувши за них, як за ниточку, посту-

Валентина Пономаренко

пово «розмотувалась» уся пісня. Так сталося, наприклад, з піснею «Ой не літай, да ти чорная галка», пізніше – «Да ясно, красно...». Дуже цікаво було спостерігати за процесом, як з кількох окремих слів народжувався рядок, потім строфа, потім інша, не обов'язково наступна, а з кількох звуків формувався заспів, або один із провідних голосів, як приєднувався бас... Але тоді записували на касетний магнітофон. Чисті касети було важко знайти у продажу, купували часто якісь естрадні записи, розмагнічували, інколи щастило придбати імпортні касети Basf. Тож записувати увесь цей процес просто не було можливості, бо не було на чому. Але атмосфера спілкування, основою якого був спів, це унікальна річ. Шкода, що цього вже ніколи не вернути.

Але, як вже було сказано, після 1980-х років колектив став концертуючим і змінилися умови його функціонування. Щоб мати змогу виїжджати з села, як то кажуть, за казенний рахунок, їх закріпили за сільським клубом, очевидно, клуб і придбав для них фабричні сценічні костюми, не завдаючи собі клопоту пошуками оригінальних вишиванок, спідниць у скринях мешканців села, або ж пошити за спецзамовленням костюми, які б відповідали місцевому народному строю. Фабричні костюми створюють дисонанс між співом і сценічним образом, бо спів неповторний, де кожен виконавець – яскрава творча індивідуальність, а костюм – уніфікований, спрощений, обезличений, як для посереднього клубного самодіяльного хору. У колектива з'явився керівник. Добре що ним стала не стороння людина після культосвітнього училища, яка могла б почати ламати репертуарну політику, підключити баяніста, як це часто ми й спостерігаємо по телевізору, коли виступають фольклорно-етнографічні колективи, а Галина Якимівна Попко. З часом виникла потреба в нових співачках, бо старше покоління, на жаль, поступово відходило. Певна річ, що нових учасників приваблювала слава, яку вже мав колектив, перспектива концертів, гастролей. Галина Якимівна вчила новоприбулих жінок співати, проводила репетиції, записувала тексти, складала нові пісні, продумувала програми різноманітних виступів. Вона стала центральною фігурою гурту. Спів із засобу спілкування, як це було раніше, поступово перетворювався на

5.6. Сучасні концертні практики та традиційний виконавський стиль

певний вид діяльності, втрачаючи найхарактерніші ознаки, які так захоплювали усіх, хто його чув раніше.

Сценічне виконання пісень саме по собі висувало перед виконавцями ряд незвичних умов – долання статичності, пошук певних рухів, щоб концертний номер не був нудним. Адже протяжний спів, яким славилася Крячківка, спрямований не на зовнішнє сприйняття. Вдома виконавці інтуїтивно сідали або ставали обличчям всередину, утворюючи умовне коло, що створювало певний акустичний ефект, а також дозволяло не лише чути, а й бачити одне одного. В цьому колі й народжувалася пісня. На сцені треба було стояти в рядочок, обличчям до залу. Сценічна акустика в більшості залів не дозволяє добре чути, резонувати зі співаком, що стоїть навіть через одну людину. Звук має фокусуватися не на сцені, а в залі. Ще важче співати у спеціальному приміщенні, облаштованому для звукозапису, де навіть власний голос звучить глухо, а сусіда майже не чути. Додамо хвилювання, яке завжди виникає перед виходом на сцену навіть у досвідчених артистів. Звісно, що все це заважало вільному, імпровізаційному виконанню, а затискало співаків у якісь емоційні лещата і змушувало триматися завченого на репетиції варіанту пісні. Набуття концертного досвіду не сприяло вільному відчуттю себе на сцені, безпосередньому виконанню пісень з елементами імпровізації в заспівах, варіантному розгортанню сольних голосів і навіть басу в ансамбевій частині виконуваних творів. Усе це можна простежити, прослухавши і проаналізувавши записи й транскрипції одного або кількох творів, здійснені до і після початку концертування колективу, але це тема для окремої розвідки.

Глобалізаційні процеси, до яких в останні кілька десятиліть активно долучилася Україна, мають колосальний вплив на всі галузі культури, в тому числі й на автентичний музичний фольклор та традиційне виконавство. Прояви цього впливу мають як позитивні, так і негативні сторони.

На прикладі славнозвісного крячківського співочого гурту «Древо» ми простежили, як впливає активна концертна діяль-

Валентина Пономаренко

ність на тяглість традиції побутового гурту, творчу взаємодію між його учасниками, виконавську техніку, стильові особливості співу тощо.

Завдяки виступам «Древа» по радіо, на телебаченні, участі в концертах, українська пісня в її первозданному вигляді стала відома як в Україні, так і за її межами. Репертуаром колективу та манерою виконання зацікавилися багато вітчизняних і зарубіжних фахівців і шанувальників народної музики. З появою YouTube, де викладено від найперших магнітофонних записів В. Матвієнка до найновіших відео виступів колективу, це коло стало ще ширшим. Таким чином, іще одна часточка культурної спадщини України увійшла до світової музичної культури.

Усе це, в свою чергу, мало значний вплив і на усвідомлення учасниками співочого гурту цінності пісенності рідного села, своєї місії як її носіїв і хранителів. Його перший склад, завдяки пробудженню глибокої пам'яті, розширив репертуар новими давно забутими ліричними піснями і передав своє вміння молодшому поколінню співачок, які з часом влилися в колектив і попри те, що виконавці першого складу за віком по черзі покидали цей світ (нині в живих залишилися лише Роздобара Надія Денисівна), змогли на якийсь час продовжити життя цих пісень і неповторного виконавського стилю колективу.

Але з перетворенням звичайного побутового співочого гурту, учасники якого були поєднані родинними і дружніми стосунками, що тривали змолоду, жили на одному кутку села, мали свою неповторну манеру співу, яка або склалася в самому колективі (на інших кутках села і в сусідніх селах той же репертуар виконувався значно простіше, без тонкого голосу, без таких розспівів тощо), або була також перейнята від старшого покоління, що свого часу не вдалося встановити, на самодіяльний колектив при сільському клубі змінилися як формальні, так і творчі стосунки між його учасниками. Ці взаємостосунки, а також поступове згасання еталонного звучання з відходом у вічність його носіїв, на яке рівнялися перші нові учасниці «Древа» (зараз, як написано в буклеті, співає 4-й, а, може й 5-й склад), суттєво вплинули на рівень виконавської майстерності. Адже те, що було природнім

5.6. Сучасні концертні практики та традиційний виконавський стиль

у співі Ф. Загорулько, М. Маліженко, Г. Попко та ін. стало для нових співаків, так само, як і для учасників інших співочих гуртів, переважно студентських, з Києва, Харкова, Львова, лише зразком для наслідування. Спів для себе, для задоволення власних естетичних потреб, як це було колись, перетворився на репетиційний процес для вдосконалення сценічної майстерності. Можна сказати, що певною мірою відбулася підміна репродуктивної форми фольклорної традиції на вторинну – фольклоризм.

На жаль, це неминуче відбувається з усіма автентичними фольклорними гуртами, які стають на шлях концертуючого колективу. Бо навіть саме перенесення пісенного фольклору на сцену, з її умовностями й розімкненням умовного кола змінює функцію фольклорних творів. З іншого боку, враховуючи той факт, що носіїв фольклорної традиції стає все менше, саме фольклоризм, наукова реконструкція того чи іншого виконавського стилю дає можливість зберегти для нащадків уявлення про яскраве, різнобарвне явище – народну пісенність в традиційному, автентичному виконанні.

Михайло Хай

5.7. НАУКОВО-ЕТНОФОНІЧНА ВЕРСИФІКАЦІЯ МИКОЛИ БУДНИКА ДУМИ «ПЛАЧ ПО КОБЗАРЯХ...»

Історія даного запису не менш трагічна і суперечлива, ніж офірна доля самих репресованих кобзарів і лірників. Присутній при цьому непересічному й органічному етнофонічному дійстві заступник редактора часопису «Народна творчість та етнографія», світлої пам'яті Михайло Пазяк із властивим для цих ще дуже суперечливих, але вже обнадійливих часів (осінь 1990 року), пафосом замовив статтю до свого журналу з повним (!) вербальним та нотно-музичним текстом. Ніякі відмовки й посилання на безпрецедентність і неможливість такої публікації у рамках цього видання не приймалися, а запевнення, що жодного словечка й жодної ноти скорочено й «відредаговано» не буде, змусили взятися за цю нелегку з усіх оглядів працю. Стаття дійсно вийшла через півтора року, але звичайно, як і очікувалось, без нот думи, які було замінено чомусь нотами української народної пісні на слова Тараса Шевченка «Гей, літа орел сизий» (Про Залізняка). Від бандуриста Андрія Бобиря записав мелодію і гармонізував для хору (!) Василь Уманець (1940 р. ?). Більшої наруги над невинно убієнними сліпцями, Миколою Будником, геніальною його версифікацією думи про них і, зрештою, навіть над зовсім непричетними до цієї події Тарасом Шевченком, Максимом Залізником, Андрієм Бобирем, Василем Уманцем – годі було придумати! Мовляв, хочете думу про репресованих кобзарів – просимо дуже, але з музикою сумнівного походження пісні про Залізняка! Про емоції автора статті і самого Будника – тут краще не говорити. Та й сенсу особливого тепер уже нема. Хоч і до сьогодні «вина без вини» за цю ситуацію перед Будником та

5.7. Науково-етнофонічна версифікація М. Будника думи «Плач по кобзарях...»

густий осад від глуму над кобзарськими святинами і самим собою не покидає душі автора.

Єдиною цінністю цієї одіозної статті є, звичайно, майже достеменно відтворений вербальний текст будниківської рецепції, який тут подаємо вже (нарешті) під так само автентично відтвореним будниківським нотним текстом. Для виразнішого осмислення значення і відчуття перебігу події подаємо супровідну частину до вербального тексту повністю:

«Теплого осіннього дня, надвечір, 15 жовтня 1990 року, на другий день Покрови в “Сквері скульптур” на місці зруйнованого сталінськими опричниками Михайлівського Золотоверхого монастиря, біля одного, можливо, із найскромніших, але художньо вдалих зображень кобзаря [у тексті – некоректне виправлення редактора – “кобзаря” на “Т. Г. Шевченка”. Насправді – це скульптура збірного образу невідомого бандуриста! – М. Х.] відбулося вшанування кобзарів-жертв голодомору та сталінського і гітлерівського терорів представниками Київського кобзарського цеху та шанувальниками традиційного кобзарства. Ці люди, що згуртувалися навколо бандуриста Миколи Будника – одного із найхарактерніших представників неперервної усної кобзарської традиції, учня відомого старійшини фольклорної кобзарської школи Г. Ткаченка, уперше зібрались на Великдень на подвір’ї Покровської церкви в Києві. Тоді священник автокефальної церкви о. Юрій після відправи освятив кобзарські інструменти – народні бандури, ліри, кобзи і благословив кобзарів-“традиційників” на многотрудну дорогу відродження кобзарської традиції, очищення її від замулення і цілковитої підміни “сучасними” псевдокобзарськими нашаруваннями: штучною авторською творчістю “під бандуру”.

Через півроку знову зішлись однодумці, щоб обговорити свої поточні кобзарські справи (Покрова за традиційним кобзарським календарем – день “закриття кобзарського сезону”), порадитися щодо роботи взимку і навесні (аж до Свята Трійці). М. Будник запропонував товариству проект хоругви Київського кобзарського цеху, присутні обмінялися відомими їм фактами про масове знищення кобзарів і лірників у 1920–1940-х роках, інформацією про встановлення пам’ятного знака репресованим

Михайло Хай

кобзарям у Харкові, прочитали молитву за упокій їх душ. А потім вирішили двічі на рік (на Трійцю і Покрову) збиратися на цьому ж місці для вирішення своїх кобзарських проблем, “екзаменування” і “визвілок” учнів, відродження кобзарських традицій і звичаїв. Була висловлена пропозиція на базі цеху та ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР провести науково-практичну конференцію з питань кобзарської фольклорної традиції з тим, щоб хоч щось протиставити “діяльності” т. зв. псевдокобзарських клубів, гуртків і шкіл, які орієнтуються не на традиційні засади.

На закінчення прозвучало декілька традиційних лірницьких псалм (“Страдальна мати”, “Нема в світі правди”, “Сирітка”) у виконанні автора цих рядків та прониклива імпровізація М. Будника, що, на наш погляд, відтворює традиційний думовий [у тексті – “думний”. – М. Х.] стиль, яку й пропонуємо увазі читачів¹.

Із висоти мало не 30-річної давності і багатотрудних дискурсів й суперечок навколо ткаченківсько-будниківського науково-реконструктивного руху, виникнення нових легітимних, узгоджених із самим М. Будником, Київського та Харківського кобзарських і дещо пізніше, у 2010-му році Львівського лірницького цехів та «підпільних», непогоджених із київським проводом цехових утворень у Крячківці та в передмісті Києва – визначилася ціла низка методологічних, ідеологічних, міжконфесійних та чисто практичних і виконавських розходжень, які діаметрально різняться в інтерпретації норм Устиянського / Усного статуту у кобзарсько-лірницьких утвореннях сьогодення. Однією із чи не найболючіших проблем сучасних новітніх кобзарсько-лірницьких громад є тривіальний поділ їх братчиків на тих, хто ревно і послідовно дотримується статутних норм і приписів традиції і тих, хто їх трактує надто довільно – аж до повного заперечення у, по-новому, по-модерністськи спотвореному, відверто зневажливому, включно із кічево-карикатурними формами, відтворенні.

Найнагальнішим питанням у різночитаннях усного статуту, що веде до повного виродження і заперечення самої суті кобзар-

¹ Хай М. Дума про репресованих кобзарів. *Народна творчість та етнографія*. Київ, 1992, № 1. С. 25-27.

5.7. Науково-етнофонічна версифікація М. Будника думи «Плач по кобзарях...»

ства як явища, є сучасне репродукування / відтворення етнофонічних (народно-виконавських) стильових рис кобзарсько-лірницького репертуару та, особливо, творення нового, сучасного його тезаурусу, який би міг поєднати у собі традиційну фабулу і стильову своєрідність структурно-типологічної парадигматики давнього епічного мелосу із новочасною сюжетикою й трансформацією традиційної форми як найголовніших характеристик ознак – мелічних, астрофічно-строфічних, ритмічних, ладово-інтонаційних, темпово-агогічних та етнофонічних, власне, виконавських тощо.

Саме ця проблема, як відомо, стала «притчею во язицех» іще на етапі зародження ткаченківсько-будниківського руху. С. Грица серед «останніх автентичних кобзарів і лірників кінця XIX і початку XX ст., які зберегли традиційний репертуар і, що головне, усвідомлювали себе в системі «епічного буття», тим самим здобувши opinio справжніх продовжувачів епічної творчості» називає, зосібна, й таких останніх маловідомих співців дум, як «Ф. Кушнерик, В. Гончар, Н. Колісник, С. Веселий, Н. Боклаг, Є. Мовчан, А. Гребінь, П. Гузь, А. Парфиненко, О. Чуприна, Г. Ткаченко, І. Рачок та ін.». На численні мої прохання додати до цього переліку бодай одну оригінальну думову версифікацію М. Будника із багатьох моїх власних та записів В. Нолла уваги упорядників першого великого зібрання дум із нотами, звернуто не було ². Вочевидь, через те, що ортодоксально непримиренна позиція Георгія Кириловича Ткаченка (тезаурус думового репертуару якого тоді ретельно досліджувала Софія Йосипівна) щодо надто вільного тлумачення кобзарських епічних образів його молодим учнем і колегою Миколою Будником одразу поставила різкий бар'єр між ними у підходах до цієї чи не найголовнішої проблеми новітнього явища, що просто на очах щойно народжувалося.

Позицію Г. Ткаченка щиро підтримала проф. С. Грица, категорично засуджуючи новації і версифікаційні експерименти М. Будника. Авторів цих рядків довгий час доводилося блу-

² Грица С. Від упорядників. *Українські народні думи*. Київ, 2007. С. 5.

Михайло Хай

кати поміж цих «двох вогнів», що взаємозаперечували і ніби нищівно «спаливали» один одного і третього, який спочатку несміливо, але поступово дедалі виразніше виокремлювався по обидва боки, здавалось би, абсолютно непримиренних «барикад» – ідеї витворення методики науково-виконавської «реставрації-реконструкції», що народжувалася буквально просто на очах. Було, наприклад, не дуже зрозуміло, чому чотири останні прізвища аж так виразно вирізняються з-поміж інших, а «канонічним» думам Будника в цьому сонмі «продовжувачів» місця нема. Георгієві Кириловичу судилося відійти у кращий світ так і не усвідомивши позитивних рис чітко окресленого новітнього руху, яким один із найяскравіших його учнів – Микола Будник однозначно пізніше увійде в історію кобзарства. Йдеться, зосібна, про унікальну здатність Миколи до версифікаційного відтворення традиційного та творення новітнього епічного репертуару на парадигматично достеменних засадах традиції, що органічно поєднує її стильові засади із імпровізаційно-версифікаційними можливостями будниківської епічної співогри у процесі наповнення сюжетної лінії новітнім епічним змістом.

Дане дослідження, звісно, не може претендувати на глибину структурно-типологічного (парадигматичного) аналізу структури дум на рівні «квантитативної природи рецитацій» (С. Грица). Для цього необхідні фундаментальні знання множинності думових парадигм та їх варіантів, чітке розуміння механізмів визначення інваріантних характеристик дум, творених за законами традиційного епічного середовища. Головне завдання цього дослідження значно скромніше – зафіксувати, дослідити і якомога найповніше охарактеризувати способи і прийоми вербально-музичних версифікацій парадигмальної природи творення стилістики думових імпровізацій «на злобу дня» в екстремальних умовах радянського і пострадянського режимів, коли куртина тотальних жорстоких репресій вже ніби дещо відхилилася, але корба репресивної машини ще крутиться за інерцією на повну потужність. Додатковим завданням є продовження покрокового розвитку авторської концепції вторинної науково-виконавської

5.7. Науково-етнофонічна версифікація М. Будника думи «Плач по кобзарях...»

реконструкції української традиційної музики в її рівнево-ступеневій природі і стратифікації³.

Рік запису (1990) – це апогей розквіту таланту, фізичного стану здоров'я та легендарного розвитку унікаму і «легенди» непересічної особистості Будника-майстра і бандуриста – час, коли спецслужбістські «шістки» ще тільки розпочинали плести свої липкі тенета навколо його господи, але ніяк не могли віднайти способів проникнення у спартанське пристановище «горища на Седовців». Це станеться уже в Ірпені у його власному, придбаному меценатом В. Кашицьким, будинку на Українській. Не було іще тоді ні «науковців», що наполегливо на знаменитих «чаюваннях» «учили» його спростовувати відомі кобзарські теорії наукових авторитетів, ні «композиторів», які викладали йому премудрості композиції та контрапункту. Блукали ще десь і «народні самородки», що катарсичне звучання бандури і думи протиставляли п'яним брутальним приспівкам «під граблі» та «сучасним квазіепічним куплетам» під, до непристойності вульгарно ненастроєну, гітару.

Тому зафіксований тут зразок, на мій погляд, є чи не найпершим в історії кобзарства кришталеву чистим прикладом версифікації думи, позбавленої будь-яких побічно іншосередовищних упливів і нашарувань, максимально наближеної до достеменно автентичних форм і принципів нарації / думотворення в умовах природно-фольклорного кобзарського середовища. Попередні подібні спроби Миколи – реконструкції на билинно-думовій музичній основі «Слова про Ігорів похід» в Будинку літератора в Києві, дум «Про Хвильового» на символічній могилі поета у Харкові та «Про Івасюка» на буюеті в Трускавці, на жаль, залишилися не зафіксованими, а далі увага версифікатора-думотворця перекинулася на нарації «Пам'ятниць» за сюжетами небезвідомої «Велесової книги», кілька фонограм яких іще очікують на своїх зацікавлених транскрипторів і науковців-аналітиків.

Поступове усвідомлення унікальності й легендарної, що межує з геніальністю, манери етнофонічного заглиблення у тов-

³ Хай М. Українська інструментальна музика усної традиції. Київ ; Дрогобич, 2011. С. 33–459; 5, С. 164–311; 6; 3.

Михайло Хай

щу епічної співдекламації із не менш проникливими інструментальними інтерлюдіями бандури М. Будника, привело мене до твердого переконання, що ці імпровізації/версифікації повинні бути не лише зафіксовані, але й проаналізовані й залишені нащадкам. Поступово почала згоджуватись із цим твердженням і моя велика вчителька С. Грица. Аж до того, що коли стало питання про відповідальне редакторство книги «Микола Будник і кобзарство»⁴, її категорична негачія не лише до самого Миколи, а й до усіх нас – його послідовників, за її ж словами «представників сценічної реконструкції епосу»⁵ – так само різко змінилася на більш лояльне ставлення. Це яскравий приклад того, як виважена наукова позиція видатної ученої, за переконливої науково аргументованої вартості критикованого нею самою явища, може отримувати аберації для можливості віднайдення «щілин» компромісного співіснування, здавалося б, наперед непримирених суджень. Адже, коли етично-естетичні вартості «архетипового» і «нового» художньо й етнофонічно збалансовані так, що не повністю формально заперечують, а лише змістовно доповнюють і наповнюють одне одного – компроміс виявляється можливим і навіть історично й художньо доцільним. Саме в цьому й полягає основна особливість і органічна геніальність версифікаційного феномену Миколи Будника. Спробуємо тут, в міру можливого, якнайглибше зануритись у «кухню» цієї унікальної етнофонічної здатності Майстра на прикладі його вербально-мелічної версії думи «Плач по кобзарях, мученицькою смертю загиблих». Науково-етнофонічна версифікація М. Будника в записі та транскрипції автора (див. нотний додаток).

Вже сама форма викладу й складочислової ритміки текстового матеріалу думи та підпорядкування його мело-ритмо-етнофонічній парадигматиці варіантів інтонаційного контуру налаштовує слухача на сприйняття органічного співіснування і поєднання цих двох абсолютно самостійних й, водночас, контр-

⁴ Хай М. Микола Будник і кобзарство. Львів, 2015. С. 182–184.

⁵ Хай М. Обряд «Обжинки» на Етно-Фесті-2018 у Нагуєвичах. Спроба науково-етнологічної та етнофонічної (народно-виконавської) реконструкції. Дрогобич ; Нагуєвичі, 2019. С. 6.

5.7. Науково-етнофонічна версифікація М. Будника думи «Плач по кобзарях...»

астро контрапунктуючих одна з однією іпостасей думового формотворення – текстової рецитації та лінійного руху інтонаційного кістяка мелодії. Третью, ніби комплементарно заповнюючою, константою формотворення будниківської думової версифікації стають його знамениті інструментальні пре-, поста інтерлюдії, що за виразністю й проникливістю ритміки й каскадних глісандоподібних «спадів» до репетиційних чи повноакордових квінтово-тонічних опор не поступаються вокальним. Щоправда, за винятком стиснутого в часі вступу з його мелодично-ритмічною фактурою, у даній думі (на противагу принципу розлогих т. зв. «великих» перегр / «мережанок» у традиційних «канонічних» зразках) співець обмежується, здебільшого, значно лапідарнішими, т. зв. «малими» переграми, що нерідко звужуються аж до семантично означених мотивів і навіть окремих акордів або й звуків, що інколи переходять в одинарні, смислово умотивовані «побренькування».

Інструментальний вступ-прелюдія до думи – це тирада дзвінкозвучних лавиноспадаючих терцієвих пасажів від надвисокої (a2/c3) теситури на тлі могутніх протискладень басів, що «рокочуть» у наднизьких частотах (a-d...a.) із пролонгованим тремольованим акордовим фіналісом (d/a/d1/f1/a1/d2). На жаль, метода нотування акордової побудови і гри обох рук бандуриста, якою автор транскрипції послуговувався на тодішньому етапі оволодіння способом наскрізного способу нотації широкоформатної думової форми (це, радше, слід вважати хіба-що «перехідною» формою від «епізодичних» колесівських до сучасних наскрізних нотацій думової співогри), не дає змоги виразно відтворити усі деталі бандурної фактури, але навіть у такому вигляді настроєва гама вступу достатньо достовірно передає трагізм і характер цієї своєрідної інструментальної заплачки. Тут ніби наперед вчувається і весь психологічно-фунебральний обмір трагічної події епохального масштабу, і біль та жаль за полеглими незрячими рапсодами України, і глибина яру їх вічного спочинку та туги солов'їних голосів від безнадії за неможливістю оплакати їхні неіснуючі могили й покласти їм квіти останнього пошанівку. Далі бандурист розвине ці настрої й жалі до найви-

Михайло Хай

щого ступеню відчуття трагедійно-есхатологічної напруги. Утім, вступ-інтродукція ніби формульно концентрує й «емблемно» нашкіцовує їх семантико-інтонаційну і парадигматично-структурну множинність.

Розпочинається нараційно-оповідальна частина думи (1-й уступ «Ой скільки вас немічних...») могутнім трагедійним речитативом сканзійного типу у «переходовому» тоні (d2) на тлі потужного tremolo гармонічно розкладеного повного тонічного акорду (d/a/d1/f1/a1/d2), що далі у розвитку трансформується у типову для будниківських «канонічних» думових рецитацій мелоформулу кульмінаційного характеру (f2e2d2...c2) з наступним глісандуючим спадом мелодії до субдомінантової опори (d2c2b1a1g1), який раптово продовжується наступним аналогічним спадним мотивом плагального характеру (g1f1e1d1-g/d1/g1/d1), що виконує тут функцію «малої мережанки»-перегри (ВП1) як сполучної ланки між двома тональними опорами у межах одного думового «уступу».

Рецитований шістнадцятками сканзійно схвильований мотив другої його частини модулює плагальне тло гармонії у доміантовий нахил (a/e1/a1/c2), «запитальна» семантика якого раптово контрастно завершується порівняно розгорнутішою мелічною парадигмою «мережанки» (ВП1-d/a/d1/f1/a1/d2-e2f2g2f2e2-g/d1/g1/b1/g-2f2e2d2...c2b1a1-g/d1/g1/b1c2b1a1g1...).

Уступ 2 «Ой, майбуть, найтяжча смерть...» ґрунтується на ритмічно довольній рецитації/сканзії основного примарного тону (g), викладеній ритмічно довольно артикульованими шістнадцятково-вісімковими тривалостями із широким застосуванням тріольних груп, пролонговано-акцентованих складів, підкреслених ще й засобами мовленнєвого інтонування, що у половинній каденції «переміщується» в зону другого ступеня ладу (a). Після короткої перегри МП2 (гармонічні опори D-T) сканзійність викладу повертається до традиційної для версифікаційних імпровізацій М. Будника «канонічної» мелоформули, властивої для переважної кількості зразків ткаченківсько-будниківської манери «зачину» думи (ВП-2 d1...e1f1e2d1.c1d1c1b1f1g1), умовно названої нами тут «мотивом туги». Завершується, проте, уступ не вокальною,

5.7. Науково-етнофонічна версифікація М. Будника думи «Плач по кобзарях...»

а дещо стиснутою інструментальною «мережанкою» із каскаду спадних глісандуючих секвенцій від вершини (d2) до глибинної субкварти (a), підготованої проникливим tenuto останньої із бан-дурних секвенцій (ВП2).

Мелічна архітектоніка 3-го уступу («Там то в яру глибокім...») розвиває структуру як уже нашкіцованих сканзійно-рецитаційних формул (тонічної й домінантової опор), так і характерних спадних широкоамбітусних (МПЗ-1, МПЗ-5) та порівняно вужчих, мотивоподібних мелоформул т. зв. «малих перегра» (МПЗ-2, 3, 4, 5, 6). Ускладнюється й ритмічна парадигматика композиції цього уступу. Вона, крім уже вказаних, пересипається мікро-цезурованими складочисловими угрупованнями, суворо підпорядкованими розміреному вимовлянню окремих складів рецитованого тексту з метою їх семантичного виокремлення/наголосу із загальної монотонії оповідального наративу думи, відокремлених додатково, як уже мовилося, ще й т. зв. «коротким цезуруванням». Власне, саме ця особливість будниківських рецитацій, на мою думку, й вирізняла їх з-поміж ткаченківських і навіть, здається, і багатьох автентичних представників «зіньківської школи / науки»⁶. Раптом через типово глісандуючу низхідну перегра (МПЗ-6), на звуковому тлі тремолуючих акордів повної тонічної та неповної із випущеною мінорною терцією (у плагальній – S) та мажорною (у домінантовій D) гармонічних функціях) різко спадає до рівня плагальної опозиції-сканзійної «відповіді» («що вже тая дорога до Господа...» – g.....gba. Далі мелодія на слові «милосердного» провалюється аж у настільки наднизьку теситуру, глибини котрої голос співця навіть не спромігся інтонаційно відтворити.

Місцями тут навіть виникає неймовірне відчуття художньо-психологічного перевершення найхарактерніших із них, не мовлячи вже про порівняння із найвдалішими, максимально наближеними до уявних «автентичних», реконструкцій юного Т. Компаніченка, дещо тембрально не досить характерних, але

⁶ Хай М. Дума про репресованих кобзарів. *Народна творчість та етнографія*. Київ, 1992. № 1. С. 182–184.

Михайло Хай

все ж типологічно достатньо достеменно відтворених рецитацій К. Черемського, занадто «сценічних» фонацій і по-«штукарськи» вишкочених інструментальних пасажів Ю. Китастого чи окремих, заглиблених у магію мовленого слова оповідей-нарацій Н. Божинського та ін. Будник усіх нас на декілька голів перевершував органікою і дивовижно загостреним і «благословенним», духовно піднесеним відчуттям, власне, наративного артикулювання кожної фонемі, літери, кожного слова, складу-строфи, мотиву, кожної фрази, речення, каденції, асинхронно побудованого умовного думового «періоду» / уступу, а відтак й архітектоніки всієї композиції своєї емоційно й семантично натхненної думової версифікації!

Закінчується уступ однією із найбільш композиційно розгорнутих великих перегр-«мережанок» (ВП3), яка фактично підводить слухача до однієї із найнаснаженіших за напругою рецитаційного вислову мелоформулою наступного 4-го уступу.

Наступний (четвертий за числом) уступ («Ой, як же ж нам ваші могилюньки відшука...(ти)...)») вривається у побудову думи експресивно-наснаженим вигуком дещо видозміненої «зачинкової» мелоформули (d1....d..f1e1d1c1d1.c1d1), яка унаслідок багаторазового монотонійного повторення досягає ефекту кумулятивного нагромадження напруги відчуття туги/«квиління» бандуриста за відсутністю могил замордованих сліпців і неможливістю пом'янути «громадою... добрим словом» і через типову спадну мережанку (МП4-2), закінчує даний уступ потужними кадансово «завершальними» акордами (D-T) інструментальної формули «зачину» (МП4-3).

Мелоструктура 5-го уступу починається так само інструментальним розвитком мотиву «туги», експонованим далі у співі за рахунок контрастного поєднання обох «трагічних» мелічних парадигм творення – «сканзійної», тоніко-домінантової та «мелодизованої», що оспівує терцієво-мінорний тон (f1), включно й з «мережанками» (МП5-1, 2, 3). Така періодична повторюваність трагічної поспівки мимоволі викликає відчуття морально-есхатологічного стану співця, що досягаються ним вже описаними прийомами наративно-мовленнєвого інтонування та гіпер-

5.7. Науково-етнофонічна версифікація М. Будника думи «Плач по кобзарях...»

болізованого артикулювання й вокалізації приголосних, що їх «на слух» ми чуємо, але які візуально, однак, засобами сучасної аналітичної транскрипції поки що не фіксуються. Ритмічна парадигматика сканзійних епізодів виразно дотримується принципу вільного парландоподібного рецитуння тирадних складів-сканзій, дикційно чітко артикульованих шістнадцятками зі згадуваним уже акцентуванням-продолгацією наголошених складів вісімками. Ладова парадигма тремольованих гармонічних блоків змінюється (порівняно з попереднім уступом) заповненими у тонічному (Т) та субдомінантовому (S) акордах характерними мінорними терціями в каденційних моментах кожного із епізодів. Мажорна терція домінантової (D) функції (cis), зрозуміло, «випускається» через відсутність її у природно діатонічному строї бандури. Цей прийом також різко контрастує із «повними» тонічними акордами рецитаційних епізодів також і в низькій теситурі трьох функцій «мережанки» МП5-4. Завершується уступ дещо розширеною, сказати б, «середньою» перегрою (МП5-5), що поєднала у собі усі три типи «мережанкової» стилістики – «тужну», «спадну» і «секвенційну».

Протискладання обох згаданих мелічних парадигм – лінарно-мелодизованої та нараційної – продовжується й у 6-му уступі. Проте різниця у стилістичному вимірі тут відбувається не так на мелотематичному, як радше на структурно-ритмічному рівні. Це пов'язано, вочевидь, із вклиненням у перманентно повторюваний речитатив «зачину» «непередбачених» мовно-логічних відхилень, які випадають із «нормованої» ритміки думового уступу на тираді послідовних мотивів-реплік («...що не можемо про вас сказати», «...немає доказів – паперів», «...немає написано», «...нема печатки» і т. п.). Цей факт засадничо впливає й на реплікально-тирадний спосіб формування ритмічної парадигми уступу, яка рясніє ритмофігурами підпорядкованими не музичній, а, власне, вербальній ритміці думового, т. зв. «білого» за своєю структурою вірша. «Мережанкова» стилістика тут обмежується лише окремими акордами постцезурного характеру, що найвірогідніше пояснюється переходом ініціативи мелотворення від інструментального начала до вокального.

Михайло Хай

7-й уступ розпочинається не музичним, а інтонаційно нефіксованим речитативом-ствердженням: «Але є... Свідчить же ж поет Рафальський»; реплікою «що під Харковом іще не так...», який раптом епізодично інтонується плагально-автентичними нахилами і... знову переходить на вербальний речетатив – «...з вами розправлялися». Таке чергування музично неінтонованої деклямації із звуковисотно фіксованою – одна із чи не найхарактерніших рис будничкової манери співо-звукотворення. Контрастує із цим характерним прийомом органічне продовження засобами вже описаних сканзійно-рецитаційних комплексів «d1» та «g» на гармонічному фоні масивно тремольованих повнозвучних акордів (МП7-2, 3, 4, 5) із не менш масштабним низхідним глісандоподібним спадним «каскадом» бандури (f2-f1) у «мережанці» МП7-1.

У 8-му уступі дещо трансформований мотив «туги» («Ой, як нам ваші сліди там в лісах знайти...») раптом переривається формульними «схлипуваннями» тріольних фігурацій інструментальної «мережанки» ВП8 (d2f2e2) з типовим для будниківської комплементарно-заповнюючої бандурно-інструментальної лексики низхідним «зсувом» мелодії (f2e2d2c2) на тлі потужно тремольованих акордів повного тонічного тризвука. За цим настає рідкісний для традиційної кобзарської мелодекламації а-капельний епізод-рецитація («Майбуть нині звір, птиця по могилах ваших ходить...») в умовно примарній зоні «g», що несподівано переходить на говірковий тип мовленнєвого інтонування, опущений приблизно тоном нижче («а»), що періодично чергується із відзначеними логічними цезурами знаменитих будниківських «скандувань», що артикулюються на межі ледь чутого шепоту («...а людина гриби збирає, не знає, де співочії... тії... душі... спочивають...»).

9-й уступ («Ой, а ще третє, да найбільшеє горе було...»), на відміну від інших, розпочинається мотивом трансформованої під характер типово «канонічної» думової заплачки, власне, у «мережанці» МП9-1 (d1bac2d2e2f2e2d2), тріольна ритміка якої, підсилена могутнім гармонічним тлом тонічної функції та інтенсивно-експресивним «туше» бандуриста, переводить слухача із наративно-оповідального стану у стан схвильованої мелодекля-

5.7. Науково-етнофонічна версифікація М. Будника думи «Плач по кобзарях...»

мації із використанням усіх вже перелічених тут засобів акцентуації, пролонгацій окремих наголошених складів, підкреслено «деташованих» складів/мотивів, покликаних акумулювати / нагромаджувати настрій трагедійності на шляху до кульмінаційного розвитку нараційних засобів відтворення сюжету думи.

І аж тут до вербально-артикуляційних прийомів співочого апарату бандурист на повну потужність «вмикає» свій головний інструментальний «арсенал». Розмаїття його виразових засобів, зосібна, складає репетиційно-кумулятивну повторюваність головної поспівки «мережанки» МП9-1, помножену на розширену і ритмічно подрібнену її формулу (МП9-2). Побудова останньої логічно трансформується у першу й, напевно, велику кульмінаційну інструментальну перегру, густо насичену усіма мелодично-ритмічними барвами, техніко-агогічними прийомами й тембрально-акустичними можливостями неймовірно колоритного інструмента Будника-майстра, включно зі згадуваним уже у вступі-заплачці розкішнооксамитовим рокотанням басового обладунку бандури у наднижній теситурі (...g1f1eldga.f1e1-d/a/d1/f1/a1/d2).

Зачин уступу 10-го («Ой не дарма плаче, ані в вечірнюю годину...») розпочинається із уперше в цій композиції думи застосованого принципу рецитації в тоні субквартової опори (d), яка, вочевидь, виконує в архітектоніці усієї думи смислову функцію своєрідної «тембрально-трагедійної» кульмінації. Субквартова семантика рецитації зачину, після розв'язання у природну тонічну опору (g) поступово переходить із «тембрально-трагедійної» сфери у серію безнастанно сканзійно виголошуваних, абсолютно невимушено артикульованих ритмово-агогічних «сплесків»-вигуків бандуриста, які після цілої низки малих перегр-«мережанок» (МП10-1, 2, 3) лишень наприкінці побудови перегукуються із «жалібним» епізодом мелодико-речитативного типу, що розростається у велику «мережанку» ВП10. Власне, вона й завершує уступ абсолютно оригінальною, зовсім не схожою на попередні, мелоритмостилістикою бандурної гри, доповненою тут іще ширшим арсеналом виразності ритмічних й довільно інтерпретованих агогічних прийомів бандуриста та

Михайло Хай

теситурно-фактурних і темброво-акустичних можливостей ним же ж самим виготовленої бандури. Це розмаїття тембральних барв, технічних прийомів й етнофонічних можливостей бандури, воістину, слід кваліфікувати як апофеозу повного злиття Майстра, що виготовив даний інструмент із Майстром-співцем-бандуристом-творцем, спроможним видобувати із нього такі неземні, немовби потойбічні звуки!

Рушниця, раз вивішена на стіну, обов'язково мусить вистрелити і, обов'язково, влучно, коротко і остаточно... Саме такий художньо-виражальний ефект містить удруге (і востаннє!) вжитий Будником у цій думі прийом звернення до згаданого щойно субквартирного зачину в уступі 11-му («Ой, да й ще були смерті вам...»). Опускаючи описи конкретних стилістично-мелодекламаційних прийомів, достатньо детально виписаних уже в аналітичних викладках попередніх уступів, наголосимо тут лише на акумулятивній присутності їх усіх у цьому уступі. Починаючи від есхатологічно й трагічно означеного «зачину, через сегментно-сканзійну фактуру схвильованих, відмежованих один від одного мікропаузами-«цезурами, що говорять» й підсилених так само «багатомовними» одинарними акордами мовно-декламаційних епізодів й закінчуючи тематичною зміною їх побудови мотивами «туги», що раптом розвивається у досить «візерунково» розспівану вокалізацію («нарешті, ни-и-и-и-и-и-и-ні-і-і-і-і») – перед слухачем відкривається жахітлива панорама масового спалення галицьких лірників у гітлерівських «душогубках». Завершується драматургія цього семантично багатовимірною уступу багатозначним речитативом («Дасть бог, може найдуть і там...»), інтонованим у зоні тоніки (g), що раптом провалюється у вже лише раз застосовану теситуру нефіксованих надзвичайно виразним, але фізіологічно несильним голосом співця, звуків («...могили ваші... і пошанують»)..

На цьому, здавалося б, можна було й завершувати сюжет трагічної події нелюдського чину сатанинських режимів одіозного ХХ ст. (большевицького і гітлерівського) над німеччинами сліпцями – українськими бандуристами, кобзарями і лірниками... Але Співець-Будитель вирішив інакше...

5.7. Науково-етнофонічна версифікація М. Будника думи «Плач по кобзарях...»

У 12-му уступі («Ой, да це ж не перший вік...») він вдається до своєрідного підсумку-резюме, у якому перелічує мало не всі історичні репресивні акції, особливо наголошуючи на жорстокості й нелюдськості політичних сатрапських режимів над фізично немічними Титанами українського духу. З метою конкретизації кожної із оспівуваних ситуацій співець користується не вкороченими речитативно-говірковими, а сканзійно-мелодизованими, дещо ширшими оповідально-констатуючими епізодами із чергуванням обидвох цих стилістичних прийомів, доводячи їх до вершини художньої й семантично-сислової виразності. Сканзійна «риторика» тут зведена до вкрай лапідарної сконцентрованості виголошуваного тексту, що провокує так само лаконічно вкорочену «відповідь» мотиву туги, яка частіше, ніж у попередніх уступах переходить у групетоподібні оспівування верхньої тонічної опори (d) «натуральним увідним тоном» (с).

Малим переграм (МП12-1, 2, 3, 4, 5) тут відводиться роля не так «мережанкових», як сигнально-застережливих, константуючих і стилістично об'єднуючих ці речитативно-мелодизовані тиради, чинників. Окремі акорди як розмежувальні стильові прийоми – тут повністю відсутні. Концентрація думки і змісту у вербальній та музичній константах – максимальна. Слухача не покидає враження, що всі ці виразові «обмеження» потрібні Майстрові для підготовки фінального «Славословія».

І воно прийшло... Іще стисліше і переконливіше, минаючи окремі акорди і малі «мережанки», засобами самих лише коротких сканзійно-констатуючих мотивів, мелостилістика останнього 13-го уступу («Ой, хоч полягло вас...») приносить у закінчення перманентної думової мелодеклямації довгоочікуване відчуття завершеності. Дещо вкорочена «мережанка» ВП13-1 лише каденційно відокремлює блок оповідальної семантики від власне славослівної, а так само лаконічна, але семантично переконлива перегра ВП13-2 завершує музичну частину композиції усєї думи грізно-сумовитим рокотом басів бандури.

Остаточно закінчується акапельна рецитація думи традиційним речитативом-примівкою («Дасть Господь милосердний...») прикінцевим обнадійливим і таким, що формульно різниться

Михайло Хай

від традиційного, славословієм: «Але дасть Бог, таки не вмере і не пропаде слава Ваша, Звичай... І хай буде так, як у солов'їв: хоч із ста один остається, а СПІВАЄ!!!». Воістину, Будниківська, Будительська, Будівничка філософсько-оптимістична сентенція, якою він жив й продовжує жити поміж нами у своїх бандурах, кобзах і лірах, заповітних переказах і спогадах і, звичайно, у безсмертних його «канонічних» (як сам він їх називав) думово-епічних нараціях, версифікаціях, «пам'ятницях», котрі залишаться у пам'яті нащадків назавше.

Висновки

Прикінцеві висліди зі структурно-типологічного (парадигматичного) аналізу даної етнофонічної версифікації Миколи Будника наштовхують щонайменше на такі підсумкові узагальнення і констатації:

1. Наукові дослідження етнофонічної природи, сутності і структури вторинних форм утривалення вартостей епічно-старцівської традиції кобзарсько-лірницьких сліпецьких мандрівних практик як носіїв ідентифікаційно-світоглядних маркерів й художніх вартостей української нації, лише розпочинаються. Саме з цієї причини і сам М. Будник, і переважна більшість його щирих послідовників вважали і вважають, що традиція ця ніколи не переривалася на підставі одного лише того факту, що вони перейняли її із нібито автентичних («канонічних») джерел від харківських сліпих співців-автентиків через зрячого свого вчителя, інтелігента-художника Георгія Ткаченка в трагічних 30-х роках минулого століття перед самим фатальним знищенням більшовицькою каральною машиною останніх автентичних представників кобзарства і їхньої традиції як явища. Однак матеріяли досліджень саме глибинної структури цього феномену та, особливо, парадигматичної побудови думового мелосу доводять майже протилежне.

2. Пошуки способів і методик науково-виконавської реконструкції елементів функціонування кобзарської традиції в період повоєнного «потепління» (т. зв. «хрущовсько-брежньовської відлиги»), звичайно, не міг відбуватися на рівні природного «навчання-переймання» етнопедагогічних прийомів співогри «із уст в уста» живих автентиків, а лише суто через науково-прак-

5.7. Науково-етнофонічна версифікація М. Будника думи «Плач по кобзарях...»

тичну «реставрацію» (Г. Ткаченко), та через засвоєння перейнятих від сліпців зрячим учителем, художником-інтелігентом традиційних бандурницьких прийомів з метою застосування у цілковитому вакуумі вже неіснуючого автентичного середовища (М. Будник і його цех). Саме воно стало переломним етапним переходом від традиційно-реставраційного до власне науково-реконструктивного принципу відтворення думового мелосу на новому вербально-історичному матеріалі.

3. Як свідчать глибокі структурно-типологічні дослідження думового епосу фольклористів-філологів (М. Максимович, О. Потебня, М. Костомаров, К. Грушевська та ін.) та етномузикологів (М. Лисенко, Ф. Колесса, К. Квітка, С. Грица та ін.), «просторово-часовий фактор сутності та генези дум», «фрактальність-локалізація і цілісність їх циклу» (за С. Грицою) становлять складну систему творення, еволюції й побутування, які на кожній зі стадій свого функціонування (творення, репродукції/виконання та сприйняття/рецепції слухачем), еволюції, розвитку і згасання можуть мати абсолютно не схожі аберації/відхилення від «канонічної» норми. Іще рельєфніше й конкретніше вимальовується логіка цієї тези в дослідженнях манер кобзарсько-лірницької співогри «останніх продовжувачів творення «думового канону». Будникова система версифікацій традиційних думових сюжетів і створення на їх основі цілком нових музично-нараційних епічних полотен є цілком новим явищем нашої епічної культури, що вимагає подальшого глибокого структурно-типологічного дослідження.

4. Проведений у даному артикулі структурно-типологічний аналіз «Думи про репресованих кобзарів» показав, що розвиток думової форми вербальних версифікацій Миколи Будника, побудованих на цілком новітніх, зовсім історично й фактологічно віддалених від «канонічної» основи вербальних імпровізацій оповідально-наративного типу, водночас зберігає традиційну манеру оповіді зі збереженням властивих для неї особливостей мови, поетичного та музичного стилю, спільних для дум із молитовними псалмами прикінцевих молитовних інвокатив, славословій і благословень, метонімії, синонімічних паралелей, ритмічних пульсацій нерівноскладового вірша (що у Будника нерідко сусідять із

Михайло Хай

переходом у чисто мовленнєво інтоновані епізоди) флоридизації / прикрашання основного кістяка наративного речитативу дрібнішими частками інтонаційно-артикуляційного мовлення і т. ін.

5. Мелоструктура даної думи-версифікації будується на принципі контрастного діалогічного поєднання та взаємопроникнення «трагічних» мелічних парадигм мотиву «туги» й «сканзійної рецитації». Ритмічна парадигматика мелодизованих епізодів ґрунтується, зокрема, на аналогіях «запозичених» зі стилістики т. зв. «канонічних» дум, а у сканзійних – на вільному рецитованні тирадних складів-сканзій, властивих тільки даному бандуристу – знаменитих будниківських філософських пролонгаціях наголошених складів, розмежованих цезурами – «павзами, що звучать» тощо. Ладовий парадигматиці притаманна стабільність натурального мінору у тонічному та субдомінантовому супроводі зачину і розгону кожного уступу в обрамленні домінантової функції із діатонічно «випущеною» мажорною терцією. Темпова і, особливо, етнофонічна парадигми творення підпорядковані, головню, реплікально-тирадному способу мислення, що впливає не так із музичної, як із вербально-наративної природи Будникової рецитації.

6. Інтонаційні формули музичної мови у даній думі ґрунтуються, головню, на логічному протиставленні/поєднанні двох основних мелособудівних мотивів: туги, що оспівує малу (мінорну) терцію та сканзійних речитативів на тонічній та верхній тонічних опорах натурального (еолійського) ладу та їх численних версіях/модифікаціях. Коротка нарація у глибинно-субквартівій зоні використовується співцем лише один раз – як особливий засіб підкреслення трагізму кульмінації усієї думи-оповіді. Усі три згадані прийоми творення форми стійко витримані майже в усіх 13-ти уступах побудови думи й на цій основі складають оригінальну, властиву лише для неї мовно- й музично-стилістичну парадигму творення.

7. Особливо виразно вирізняється музично-етнофонічна мова інструментальних переґр-«мережанок», вступу-прелюдії та закінчення-інтерлюдії думи. Незважаючи на порівняно лапідарнішу від інструментальних епізодів стилістику т. зв. «канонічних» думових версій Будника-імпровізатора, тут ми також

5.7. Науково-етнофонічна версифікація М. Будника думи «Плач по кобзарях...»

спостерігаємо чи не найвищий, серед усіх до того зафіксованих у нотних публікаціях, рівень розгорнутості та семантико-смісловій означеності інструментального супроводу українських дум.

Підсумовуючи, наголосимо на унікальності й емблемності вперше у даному артикулі застосованої спроби структурно-типологічного дослідження явища – думової версифікації Миколи Будника – яке відкриває шлях до вирішення проблеми актуалізації-утривалення традиційного думового стилю як однієї із найефективніших систем ідентифікації художнього мислення і, ширше, етнокоду української Нації. Явища, яке на відміну від штучних, бутафорно-карикатурних форм т. зв. «академічного кобзарства», не порушуючи й не знищуючи архетипових засад вікової традиції, постулює і вносить у сучасний науково-реконструктивний кобзарський рух живильну силу оновлення вербально-музичного змісту, а саме: природний наративно-оповідальний стиль новітніх версифікацій. Саме цій свіжості й оригінальності Будникових новітніх версій дум, хронік, «пам'ятниць» і звичайних осучаснених примівок-славословій належить майбутнє у великій і святій справі збереження традиційних й утвердженні новочасних засад епічної співогри українців.

Згідно з нашою системою класифікації рівнів достеменності науково-реконструктивного відтворення структурної та виконавської парадигм творення традиційної (за М. Будником – «канонічної») думи, розглянутий тут зразок версифікації слід віднести до 4-го (мелоритмічна, ладова, темпово-агогічна парадигми) та 5-го ступеня/скалі (сюжетна й етнофонічна парадигми) достеменності. Загалом, це дуже високий відсоток збереженості архетипової основи структури української музичного епосу та характерності й історичної тяглості його традиції – від давньоруських (давньоукраїнських) дружинних билин до козацьких історичних та побутових дум. З цього погляду думові версифікації Миколи Будника в найширшому контексті поняття «думової парадигми» становлять яскраве музично-етнофонічне явище безперервності й незнищенності цього процесу. Процесу, у якому наша епічна культура завше стояла, стоїть і вічно стоятиме в шерензі найзнаковіших і наймогутніших музично-мандрівницьких епосів світу.

Плач по кобзарях, мученицькою смертю загиблих

дума

М.Будник, бандура, спів.
Запис і нотація М.Хая.

Стрій бандури:

Бандура, спів

Вступ

1. Ой скіль-ки ж вас не-міч-них ста-ре-чих коб-за-рів-спів-ців на-род-них по-ля-гло?

МІ-1

Да я - ки - ми ж смер-тя - ми вам до - ве-лось по-мі-ра - ти?

ВІІ-1

2. Ой ма-буť най-теж - ча - я смерť вам бу-ла, да як у січ - ні мі - ся - ці

по-се-ред зи-ми, мо-ро-зів вас три-ста душ ста-ре-чих, не-зря-чих да за Хар-ко-вом

МІІ-2 н.р.

пе-ред я - ра - ми ви - са джу - ва - ли, гей!

Вас зле-гень - ка, по - ти-ху у яр за-во-ди - ли.

*Далі багатозвучні акорди також грають двома руками, використовуючи ліву руку так, як зазначено на початку. Решту нот грають правою: у басовому регістрі великим пальцем, а у верхньому - першим та другим.

5.7. Науково-етнофонічна версифікація М. Будника думи «Плач по кобзарях...»

ВП-2 *ten.* 3. Там то вя-ру гли-бо - кім

МП-3-1 вам з'їд коб - зар - ський скли - ка - ли,

МП-3-2 *3* *3* звер-ху з кра-їв во-до-ю по-ли-ва... *3* *3* Шо-би із то-го я-ру вам

МП-3-3 *ten.* лег - ка до - ро - га бу - ла. *3* Із - вер - ху на

МП-3-4 вас трій-ка ста-лін-ська-я по-гля-да - ла. *3* Із вас, хто ще си-ли мав,

МП-3-5 ой і про-бу-вав по тій сті-ні льо-до-вій ви-хо - ди...

МП-3-6 да не зна-ли ви, гей, *3* що вже та-я до-ро - га

ВП-3 *3* *3* *ten.* до Гос - по-да ми-ло-серд - но-го. *3*

rit. *rubato* без супроводу
л.р. п.р. л.р. *simile* 4. Ой, як же ж нам

Михайло Хай

ва - ші мо - ги - лонь - ки роз - шу - ка..., де ж вам хрест по - ста - но - ви.,

ку - ди нам гро - ма - донь - ку зі - бра..? Щоб хоч по - люд - ськи ва - ші ду - ші (го - спі - ва.,

щоб хоч ма - ли ви пе - ред Гос - по - дом ми - ло - серд - ним я - ке(й)

доб - ре є сло - веч - ко... МП-4-1 3 О - це впер - ше ни - пі ми

гро - ма - до - ю хоч по - м'я - не - мо доб - рим сло - вом. МП-4-2

5. А як же ж би на мо - ги - лонь - ці кві - точ - ки по - кла - да... МП-5-1

по - люд - ськи хрест по - ста - но - ви... Бо не ж ви не день, не два

по У - кра - ї - ні хо - ди - ли, лю - дям спі - ва - ли, на все доб - ре на - у - ча - ли.

МП-5-2 Ой не ка - за - ли то лю - дям, о - дин од - но - го вбі - ва.,

5.7. Науково-етнофонічна версифікація М. Будника думи «Плач по кобзарях...»

МП-5-3
А-ле про си-рі - точ-ку да про ге-ро-їв У-кра-ї-ни спі-ва-ли,

МП-5-4
да й Гос - по-да ми - ло - серд - но-го про - сла - вля - (ли).

МП-5-5
6. Ой ку-ди ж вас да по-за-во-зи-ли,
да ку-ди ж вас по - хо - ва..., шо не мо - жем ми про вас

МП-6
ска-за - ти, шо жи-ли ви на цім сві..., не-ма-є до-ка-зів,
па-пе - рів. Во-ни ви-ма-га - ють і ни-ні, сьо-год-ні, і не пер-ший рік
ка-жуть: "Не-ма па-пе-рів, не-ма фо-то-гра - фі-ї, не-ма-є на-пи - са-но,
не-ма пе-чат-ки, шо ви на сві-ті хо-ди-ли, на цей яс-ний світ гля-ді - ли..
Не-ма і не бу-ло на Вкра - ї - ні...

Михайло Хай

7. А-ле є... Свід - чить же ж по - єт Ра - фаль - ський,
 що під Хар - ко-вом і - ще не так з ва-ми роз-прав-ля - ли - ся:
 "Ой, по-се-ред лі - су, ро-ви ко-па - ли, вас, дві - сті душ із-би-ра - ли.
 Ко-па - ли ні-би о-ко - пи, ши-ро - кі-ї, дов-гі - ї на вас
 МП-7-1 МП-7-2 мо-ги - ли.
 1 по-од-но-му МП-7-3 МП-7-4 стрі-ля..., за - си - па...
 МП-7-5 в лі-сах гли - бо - ких, бай - ра - ках тем-них.
 ВП-8 8. Ой, як нам ва-ші слі-ди там в лі-сах на-йти?
 Май-буть ни - ні звір, пти - ця по мо-ги - лах ва - ших хо - дить, а лю-ди - на

5.7. Науково-етнофонічна версифікація М. Будника думи «Плач по кобзарях...»

гри-би зби-ра - є, не зна - є, де спі-во - чи - ї ті - ї ду - ші спо-чи-ва - ють.

МП-8

9. Ой, а ще тре - тє, да най - біль-ше - є го-ре бу-ло,

МП-9-1

ще од-ну смерть вам прий-мать до-ве-ло(сь): го-лод-ну-ю, по-під тинь...

МП-9-2

Та то вже не так страш-но, що не са-мі-ї ви, чи десь в о-кре-мій я-ру, чи десь

ВП-9

у лі - сі, а там, де весь на-род од го-ло-ду ле-жить,

там ми вже зна-см, де най-ти вас.

МП-10-1

10. Ой не дар - ма пла - че, а ні в ве-чір-ню-ю го-ди - ну,

МП-10-2

а ні в ра - ні-шню-ю ро - си ви-па-да - ють, зо-зу - ля ку-є,

го-лу-би во-дич-ки про - сять... Десь ду-ші ва-ші так не о-пла-ка-ні до-ни-ні.

Михайло Хай

МП-10-3



ВП-10



5.7. Науково-етнофонічна версифікація М. Будника думи «Плач по кобзарях...»

МП-11-2

мо-ги-ли ва-ші і по-ша-ну-ють.

МП-12-1

12. Ой да це ж не пер-ший вік та мо-же ж та-ки (й) ос-тан-ній,

МП-12-2

ко-ли ду-ші му-че-ниць-кі, коб-зар-ські-ї

МП-12-3

да ве-ли-кі-ї му-ки прий-ма... Ще й од па-нів-ля-хів зна-ли ве-ли-кі-ї му-ки

МП-12-4

коб-зар-ські-ї ка-ри, що шкі-ри з вас із-ди-ра..., паль-ці ру-ба-ли,

шо-би не міг ти ні гра-ти, стру-ни тор-ка-ти, я-зи-ки ви-ри-ва-ли, о-чі,

хто ї-ден зря-чий із ста був, ви-ко-лю-ва-ли і та-ких-то вас

на Вкра-ї-ну пус-ка... бо це ж, Сла-ва Гос-по-до-ві ми-ло-серд-но-му,

що вік в лю-ди-ни, а не віч-ність. Та все ж щас-тя в зем-лі свя-тій спо-чи-ти,

Михайло Хай



МП-12-5



МП-13



ВП-13



Примівка (речитативом): Ой, хоч полягли ваші голови кобзарські, старечі, незрячії да мученицьк смертю. І пам'яті в народі не дали вшанувати...

"Славословіє": Але дасть Бог, таки не вмере і не пропаде слава Ваша, звичай.

І хай буде так, як у солов'їв: хоч із ста один остається, а співає.

Ілля Фетисов

5.8. ОРГАНІЗАЦІЯ РУХУ В ТАНЦЮВАЛЬНІЙ МУЗИЦІ УСНОЇ ТРАДИЦІЇ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ПЕРВИННОГО ТА ВТОРИННОГО ВИКОНАВСТВА

У нинішній момент свого існування усна традиція виконання музичного фольклору переживає момент нового становлення в умовах розриву процесу безпосередньої передачі від автентичних виконавців і виходу селянської музики за межі природного для неї ареалу поширення. Ці явища є наслідками руйнації традиційного селянського середовища України протягом минулого та нинішнього століть, долучення українського села до орбіти глобалізаційних культурних процесів та виникнення в середовищі міської інтелігенції практичного зацікавлення формами традиційної селянської культури. Однією з таких форм є народна танцювальна музика, яка знайшла своє місце у мегаполісах і продовжує виконувати прикладну функцію забезпечення дозвілля. Ті гурти, які виконують цю музику, черпають свій репертуар у фольклорних експедиціях і архівних аудіо- та відеозаписах, переймають награвання традиційним усним шляхом. Проте, враховуючи факт, що музиканти цих гуртів не набували свого музичного досвіду змалечку через зростання в автентичному музичному середовищі і відроджують інструментально-танцювальну традицію, їх прийнято називати «вторинними виконавцями».

Головним критерієм оцінювання якості виконання народно-танцювальної музики вторинними гуртами є рухові реакції танцюристів (чи вони ходять під музику, чи танцюють; чи активно рухаються, чи мляво; чи зручно і легко їм танцювати під те чи

інше виконання, чи незручно – бо неритмічно, спішно або, навпаки, заповільно), а також їхнє емоційне сприйняття музики, що звучить. Питання того, що визначає характер музики, уже потрапляло в поле уваги музикологів, музичних психологів та практикуючих музикантів¹. Зрозуміло, що є величезна кількість факторів, які впливають на наше сприйняття характеру музики, що звучить, зокрема, й тих, які не залежать від виконавця, а закладені в самій музиці (це питання, чим, наприклад, відрізняються між собою двочасткові танці гопак, полька та фокстрот, а чим тричасткові – вальс, падеспань та оберек)². З-поміж різних музичних та виконавських факторів, ключову роль, на мою думку, підкріплену власною виконавською практикою та аналізом інших виконань, відіграє організація руху в музиці. Під організацією руху я розумію застосування певної часово-динамічної моделі організації мелодичних побудов (певний часовий та динамічний, у розумінні гучності, нахил музики), яка може викликати необхідне для танцювальної музики емоційне відчуття її рухливості/легкості та виражатися абсолютно конкретно у рухливих реакціях танцюристів у вигляді більшого чи меншого руху тіла за інерцією (не тільки горизонтального, але й вертикального, зокрема, відчуття стрибучості в одиночних танцях типу гопака)³. Часово-динамічна модель, яка створює найкращі можливості для інерційного руху тіла, призводить до меншої затрати енергії танцюристами, меншого прикладання зусиль і фізично відчувається як «легкість танцювання». Добре органі-

¹ Арнонкур Н. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки / перевод и вступ. ст. Игоря Приходько. (Самвидав). 192 с.; Bengtsson I., Gabriels-son A. Rhythm research in Uppsala. *Music room and acoustic*. Stockholm : Royal Swedish Academy of Music, 1977. No. 17. P. 19–56; Todd N. A Model of Expressive Timing in Tonal Music. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. 1985. Vol. 3. No. 1. P. 33–57; Todd N. P. McAngus. The dynamics of dynamics: a model of musical expression. *Journal of Acoustical Society of America*. 1992. Vol. 91 (6). P. 3540–3550.

² Такі питання стосовно різних жанрів танцювальної музики порушували у своїй роботі І. Бенгтссон та А. Габріельссон.

³ Результатами дії таких часово-динамічних моделей на танцюристів є нахилання на 4-й або 8-й перемінний крок внаслідок гальмування інерційного руху тіла.

5.8. Організація руху в танцювальній музиці усної традиції...

зована модель впливає й на гру музикантів ⁴, фізично полегшуючи процес видобування звуків, коли з'являється відчуття, наче пальці грають самі, або міх гармоні рухається сам ⁵. Подібне відчуття інерції виникає при виконанні на бубні прийому «дріб», коли колотушка наче сама виграє ритм П І, вільно рухаючись у нещільно стисненому кулаці бубніста.

В основі часово-динамічної моделі лежить періодично-нерівномірна пульсація ⁶, яка накладає свій відбиток на реальну часову тривалість ритмічних тривалостей, які припадають на одиницю пульсації. Міра нерівномірності пульсації (тобто, наскільки відрізняється тривалість проміжків між пульсаціями) та період її повторення у різних виконавців є різним, але може відрізнятися й у одного виконавця у різних награваннях або при різних виконаннях одного награвання, що буде продемонстровано пізніше. Окрім часової нерівномірності, другою складовою моделі є динамічна акцентуація звуків та динамічне наростання ⁷.

Ця публікація покликана показати, які фактори впливають на різне емоційне сприйняття музики та яким способом виконавці можуть організовувати рух у музиці для досягнення найкращого сприйняття свого виконання.

⁴ Музиканти виступають не лише у якості суб'єктів, які творять часово-динамічну модель, але й, через слухання власної гри, у об'єктів, на яких ця гра впливає. Під час зйомок на камеру найкращого у с. Підгайне Іванківського р-ну Київської обл. гармоніста І. Я. Ткача він, під час розмови, дивився в камеру, а щойно починав грати – відвертався праворуч, трохи нахилиючи голову донизу, на що його онука спитала: «Діду, а чого ти весь час відвертаєшся?». На що виконавець відповів: «Бо я чую <свою гру>, а так <дивлячись у камеру> – не чую». Цікаво, що інший видатний гармоніст, з сусіднього с. Тетерівське, М. У. Лич під час гри відвертався ліворуч.

⁵ Механізми впливу часово-динамічної моделі на психіку людини, на її емоційні та рухливі реакції взагалі не досліджені.

⁶ Фетисов І. «Періодична нерівність» як маркер автентичної народної музики. *Українське мистецтвознавство*. Київ, 2017. № 17. С. 100–109.

⁷ Максимюк В., Фетисов І. Дослідження інтенсивності та тривалості звуків ритмічного супроводу на барабані награвання «Український гопак». *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2019. № 1. С. 7–18.

Явище руху в музиці на даний момент не має усталеного визначення та спільного для всіх музикантів розуміння. Рухливість музики часто асоціюється із наявністю дрібних тривалостей, а вислів «виконувати музику з більшим рухом» майже усі музиканти сприймають у значенні «виконувати музику у швидшому темпі». За Б. Асаф'євим «музичний рух» взагалі не має стосунку до ритму та до темпу, а визначається як «слідування звуків один за одним як взаємовідношення висотностей»⁸, а ритм є «закономірний рух і закономірність руху»⁹. У «Трактаті про музику» Х ст. суфійської організації «Браття чистоти» рух виокремлений як першооснова базових ритмічних формул, які, своєю чергою, стають основою для музичних тонів, з яких складаються мелодії. Рух ототожнюється із одиницею, тоді як базовим ритмічним формулам, у відповідності до ускладнення, присвоєні номери 2, 3 та 4¹⁰.

Якщо говорити про «тривалості різного розміру, з яких складається ритм», то, фактично, усі, без винятку, музиканти, яким знайомі ноти, цю фразу будуть сприймати у значенні «набір різних ритмічних тривалостей (кратних двом)», але ніколи ця фраза не буде означати, наприклад, «набір однакових на письмі тривалостей, реальна тривалість яких відрізняється в залежності від місцезнаходження (у структурі періодично-нерівної пульсації)».

Проте від початку ХХ ст., з дослідів у галузі музичної психології американських учених Р. Стетсона¹¹ та Г. Вудроу¹² стало

⁸ Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Из-во «Музыка», 1971. Кн. 1. С. 29.

⁹ Там само. С. 184–185.

¹⁰ Мураки М. Ритм в «Трактате о музыке» Братьев Чистоты. URL : <http://ethnocolocol.ru/load/6>. Дата звернення 17.06.2014.

¹¹ Stetson R. A motor theory of rhythm and discrete succession: I. Psychological Review. 1905. Vol. 12(4). P. 250–270; Stetson R. A motor theory of rhythm and discrete succession: II. Psychological Review. 1905. Vol. 12(5). P. 293–350; Stetson R., Tuthill T. Measurements of rhythmic unit-groups at different tempos. Psychological Monographs. 1923. Vol. 32(3). P. 41–51.

¹² Woodrow H. Quantitative Study of Rhythm. The effect of variations in intensity, rate and duration. New York : The science press. 1909. 67 p.; Woodrow H. The role of pitch in rhythm. Psychological Review. 1911. Vol. 18(1). USA : American Psychological Association. P. 54–77.

5.8. Організація руху в танцювальній музиці усної традиції...

очевидним, що музичне виконавство існує в іншому часі, ніж той, який виникає при математично точному виконанні нотних ритмічних тривалостей. Ці досліді дали підставу говорити про існування постійних ілюзій в оцінці музичних явищ і невідповідності нашого сприйняття музики із реальним станом справ. Радянський вчений Б. Теплов говорив про «враження рівномірності руху», яке досягається через подовження реальної тривалості неакцентованих проміжків¹³ і що «рівномірність ритмічного руху... зовсім не збігається з арифметичною однаковістю часових інтервалів»¹⁴. Шведський вчений Інгмар Бенгтссон зауважив, що дослідження ритму треба здійснювати не у зв'язку з нотацією, а у зв'язку із живим звучанням музики¹⁵. Дослідження, проведені ним разом із Альфом Габріелссоном, дали змогу цим ученим висунути гіпотезу про наявність у живому виконанні музики систематичного варіювання тривалостей¹⁶ (SYVAR-D hypothesis), окресленого ними як «специфічний спосіб грання» або як «ритмічний діалект»¹⁷. Величезним досягненням цих учених було порушення питання про вплив реального (а не нотованого) ритму, який існує в умовах певного систематичного варіювання тривалостей, на слухацьку оцінку характеру музики у різних типах музики чи у різних виконаннях тієї самої музики. Наприклад, певні виконання окреслювалися як «дуже ритмічні», «живі», «привабливі», коли інші виконання характеризували як «неритмічні», «механістичні», «мертві» і т. ін.¹⁸

Отже, перед виконавцем будь-якої музики – як писемної, так і усної, постає завдання зробити своє виконання відповідним чином часово-викривленим відносно до реальної або уявної ритмічної нотації (у випадку вторинного виконавства), аби «зачепити» ним емоційну сферу слухача.

¹³ Теплов Б. Психология музыкальных способностей. *Теплов Б. Избранные труды в двух томах*. Москва, 1985. Т. 1. С. 208.

¹⁴ Там само. С. 208–209.

¹⁵ Bengtsson I., Gabrielsson A. Rhythm research in Uppsala. Music room and acoustic. 1977. No. 17. Stockholm : Royal Swedish Academy of Music. P. 29.

¹⁶ Як і в нотації є однаковими.

¹⁷ Там само. Р. 30–31.

¹⁸ Там само. Р. 29.

Поняття руху в музиці, реальний розмір музичних тривалостей та «ритмічний діалект», однозначно, існують у нерозривній єдності між собою. Можна сказати, що відчуття руху в музиці виникає лише тоді, коли вона виконується з певним систематичним варіюванням тривалостей ¹⁹ (у певному «ритмічному діалекті»). Різна реальна тривалість однакових за нотацією нот є наслідком цього «ритмічного діалекту», сформованого у голові виконавця, а не першопричиною. Відповідно, треба зрозуміти основу ритмічного відчуття виконавця, яка дає йому змогу весь час протягом одного виконання зберігати періодичність відхилення тривалості звуків від арифметичної нотної схеми. На власному виконавському досвіді маю повністю згодитися із твердженням Бенгтссона та Габрієлссона, що один й той самий виконавець під час різних виконань може застосовувати різні типи систематичного варіювання тривалостей, так само як і різні виконавці можуть використовувати різні «ритмічні діалекти» ²⁰. Відповідно, одразу слід заявити, що не існує правильно-го чи неправильно систематичного варіювання тривалостей, воно або є, або його немає, а якщо воно є, то воно викликатиме відповідний до своєї організації емоційний відгук у слухача ²¹. Інше питання, що пояснити, як часове викривлення музики впливає на ту чи іншу емоційну реакцію, наразі неможливо. Виходячи із самоаналізу, можу стверджувати, що важливу роль у

¹⁹ Що не треба плутати із просто неритмічним виконанням музики.

²⁰ Там само. Р. 32.

²¹ У цьому плані цікавим є спогад відомого в Іванківському р-ні Київської обл. музиканта-гармоніста Миколи Уляновича Лича, 1927 р. н., про те, що у їхньому селі Тетерівському був гармоніст, який вивчився грати танці з нот і під його гру ніхто не хотів танцювати, а також спогад уродженця с. Підгайне Іванківського р-ну, гармоніста Василя Петровича Руденка, 1948 р. н. про те, що гра найкращого в його селі гармоніста Івана Яковича Ткача мала дивовижний вплив на п'яних, які одразу починали скакати під його музику. Цікаво, що за спогадом барабанщика, уродженця с. Підгайне Валентина Михайловича Давиденка, сам Іван Ткач завжди грав напідпитку.

5.8. Організація руху в танцювальній музиці усної традиції...

підсвідомому виборі «ритмічного діалекту» відіграє настрій та, загалом, психічний стан ²².

Щоб зрозуміти, що лежить в основі ритмічного відчуття виконавця, треба зрозуміти, якими засобами він може оперувати при «формуванні» того чи іншого «ритмічного діалекту». Для цього потрібно розглянути, чим є «музика» як явище.

З погляду фізики кожний звук є лише коливанням з певною частотою, і лише частину спектру частот ми сприймаємо як звук, іншу частину спектру сприймаємо як шум або взагалі не чуємо. Також те, що для нас є музикою, може таким не бути, наприклад, для тварин. Кожен окремо виконаний звук, з якого складається музика, сам по собі не є музикою ²³ і нічого не говорить про неї. Лише набір звуків, який поступово розгортається у часі, стає для нас музикою. Нота «ля», скажімо, буде нотою «ля» у будь якій музиці – чи то буде григоріанський хорал, чи музика віденських класиків, чи сучасна поп-пісня. Неусвідомлена оцінка постфактум нашим розумом певного поєднання звукових явищ дає змогу нам визначати характер музики, її стиль та жанр і, зрештою, отримати цілий комплекс емоційних вражень від неї.

Отже, музика стає для нас такою тільки через роботу нашого мозку, тобто без нас вона не існує. Тоді логічним є твердження, що всі інші музичні (тобто, психологічні, але не фізичні) явища, притаманні їй, зокрема, і відчуття руху у музиці, теж є результатом роботи мозку і самі по собі не існують. При цьому ці музичні явища стають для нас реальністю, яка виникає внаслідок інтерпретації мозком фізичних явищ (таких, як частота коливань, їхня амплітуда та постійність), насправді, викривлюючи їх і обманюючи нас.

Попри це музика складається з фізичних звукових явищ, які є матеріальними і об'єктивно існують. Але якраз з точки зору

²² Скільки часу було витрачено на те, аби згадати і відтворити «вчорашнє» відчуття музики, аж поки не прийшло усвідомлення того, що відчуття музики може бути лише «сьогоднішнім»!

²³ Порівняйте з твердженням Б. Асаф'єва про те, що «окремих, ізольованих звуків у музиці не існує».

фізики це абсолютно незалежні явища, які ніяк об'єктивно не зв'язані одне з одним.

Якщо ми говоримо про матеріальний аспект музики, ми повинні говорити про її тривимірність як ознаку будь-чого матеріального. Музика – справді тривимірне явище. Кожен звук, з якого складається музика, має висоту (звуківисотність), ширину (гучність)²⁴ та довжину (час тривалості звуку). Очевидно, що дві останні характеристики мають пряму причетність до ритму та до формування «ритмічного діалекту»²⁵. Ми вже продемонстрували явище зв'язку тривалості звуку та його інтенсивності, тобто, іншими словами, гучності²⁶. На мою думку, підкріплену практичними експериментами, гучність відіграє ключову роль у фіксації викривлення тривалості звуків, але не є першопричиною цього викривлення. Нарощення гучності також створює враження руху, якщо часові проміжки відповідним чином викривлені, але саме по собі нарощення гучності не є запорукою появи відчуття руху.

Даючи визначення того, що є «музика», можна сказати, що «музика» – це невидиме (звукове) тіло, одна з тривимірних площин якого лежить у часі²⁷, і яке існує виключно у зв'язку з людиною. Слухаючи музику, ми не просто сприймаємо звукові явища, ми перебуваємо у тісному контакті з іншим фізичним тілом, яке певним чином впливає на нас.

З іншого боку, музика є неіснуючим простором (або існуючим лише в нашій уяві), який хоч і складається з реальних звукових явищ, насправді, є ілюзією, і, відповідно, абсолютно вільний для трансформацій та конструювання під впливом дії нашої уяви.

²⁴ Яку також можна, за власним суб'єктивним відчуттям, трактувати як «глибину звуку».

²⁵ Хоч Бенгтссон та Габріелссон фактор гучності взагалі не враховували.

²⁶ Максимюк В., Фетисов І. Дослідження інтенсивності та тривалості звуків ритмічного супроводу на барабані награвання «Український гопак». *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2019. № 1. С. 7–18.

²⁷ Порівняйте із твердженням Б. Асаф'єва про те, що (мовою оригіналу) «музыка протекает во времени и распределяется в озвученном ею или в звучащем пространстве» та «з відчуття горизонталі народилася зорова фіксація мелодії як лінії».

5.8. Організація руху в танцювальній музиці усної традиції...

Застосування на практиці систематичного варіювання тривалостей у власному виконавстві становить неабияку складність і потребує процесу кристалізації і удосконалення власного ритмічного відчуття. Автентичні виконавці тут теж не виняток і теж проходять стадії розвитку свого ритмічного почуття. Найбільшим компліментом для сучасних молодих виконавців танцювальної музики може бути оцінка «граєш, як старий музикант»²⁸.

Головними перешкодами на шляху оволодіння власним «ритмічним діалектом» на сьогодні стають музична освіта та музичне середовище. Виховання ритму в системі сучасної музичної освіти, попри напрацювання вітчизняних та зарубіжних учених, продовжується на основі арифметичного рахунку і веде до виховання в учня не справжнього ритмічного почуття, а «шкідливого сурогату музичного ритму»²⁹. «Свята» віра вихованців музичних шкіл у те, що всі однакові ритмічні тривалості мають бути однаковими і співвідносяться між собою тільки як 1:2 робить неможливим для них виконання будь-якої музики у живому ритмі, підкореному ритмічному почуттю, а не математичному рахунку. Тут абсолютно справедливим є твердження Б. Асаф'єва, який полемізував із Бюхером³⁰, про те, що «неможливо мислити поняття «музичний ритм» як фактор форми поза інтонацією»³¹. Мої власні виконавські експерименти повною мірою підтверджують справедливість цієї думки для народної, зокрема, танцювальної музики. Схожим досвідом діляться і сучасні відомі виконавці академічної музики. Наприклад, цікавими в цьому ключі є спостереження російської віолончелістки Анастасії Кобекіної про

²⁸ Почуто від автентичного барабанщика з с. Підгайне Іванківського р-ну Київської обл. В. М. Давиденка, 1950 р. н.

²⁹ Теплов Б. Психология музыкальных способностей. Избранные труды в двух томах. Москва, 1985. Т. 1. С. 207.

³⁰ Бюхер К. Работа и ритм. Рабочие песни, их происхождение, эстетическое и экономическое значение. Санкт-Петербург : Книжный магазин и контора изданий О. Н. Поповой, 1899. 207 с.

³¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. Кн. 1. С. 183.

те, що кількість годин, проведених за інструментом, не мають значення, поки ти не почувеш всередині себе, як має звучати музика, яку ти плануєш виконати³².

Музична освіта особливо помітно впливає на здатність музикантів, так званих «вторинних виконавців», виконувати народну музику. Народна музика у їхньому виконанні часто втрачає свій характер, стає нецікавою, нудною, позбавленою тих рис, які завжди приваблюють нас при слуханні записів автентичних виконавців.

Про цей феномен можна знайти згадки у літературі, починаючи ще з XIX ст. Цікаве спостереження належить директору Придворної Півної Капели (Санкт-Петербург) Олексію Львову (подаю мовою оригіналу, пунктуація автора): «Мне не раз случалось слышать, как песенники пели русские песни, и как те же песни исполняли певчие. Первые пели по наслышке, и так сказать по природному чутью; вторые – по правилам искусства. Я не мог не отдать преимущества песенникам. В их исполнении, не стесненном условными правилами, обнаруживалась сила, огонь, иногда порывы вдохновения; певчие напротив пели хотя правильно, но слабо, вяло: видно было, что условия музыки стесняли их. Словом, различие между пением тех и других было таково, что песенники едва ли узнали бы свои песни в исполнении их певчими»³³. Таку ж думку знаходимо у І. Бенгтссона та А. Габрієлссона: «Кваліфіковані виконавці західної художньої музики рідко досягають успіху у грі джазової музики з відповідним «свінгом» або танцювальної музики у такий спосіб, щоб викликати непереборну потребу танцювати або рухатися під музику»³⁴.

Але й ті «вторинні» виконавці, які беруться за виконання народної музики, не маючи ніякої музичної освіти, стикаються з проблемою впливу музичного середовища, у якому вони існують, на їхнє ритмічне почуття. Майже стовідсоткове заповнення

³² URL : <https://www.youtube.com/watch?v=wHKCqpJRPY0>, 8 хв. 36 с. 9 хв. 13 с.

³³ Львов А. О свободномъ или несимметричномъ ритмѣ. Санктпетербургъ, 1858. С. 5.

³⁴ Bengtsson I., Gabrielsson A. Rhythm research in Uppsala. *Music room and acoustic*. 1977. No. 17. Stockholm : Royal Swedish Academy of Music. P. 30.

5.8. Організація руху в танцювальній музиці усної традиції...

сучасного музичного телевізійного та радіо простору музикою, заснованою на рівній періодичній пульсації із математично-точно прорахованим ритмом із чітким співвідношенням тривалостей 1:2 веде до неконтрольованого людиною «форматування» її музичної свідомості. Із наслідком цього я постійно стикався під час роботи зі студентами кафедри фольклору Київського національного університету культури і мистецтв, які не мали ніякого попереднього уявлення про ноти та ритмічні тривалості – усі вони дуже розтягували і «вирівнювали» народну музику, порівняно зі звуковим оригіналом. Таке явище можна спостерігати у сільських гуртах, у складі яких співають люди 1950–1960-х років народження, які розтягують музику, порівняно зі, скажімо, учасниками гурту 1930-х років народження (цікавим зразком тут є пісні у виконанні молодшого гурту з с. Водяне Кам'янсько-Дніпровського р-ну Запорізької обл., за участі Олександри Пархоменко, 1932 р. н., представлені на сайті www.polyphonyproject.com).

Ці спостереження дають підставу говорити про іншу лінію розподілу виконавців народної музики – не на автентичних і вторинних, а на тих, хто відчуває і вміє працювати із систематичним варіюванням тривалостей і тих, хто цього не відчуває і таким вмінням не володіє.

Явище систематичного варіювання тривалостей (що також можна окреслити як «грув» – специфічне відчуття часу в музиці ³⁵) в народній танцювальній музиці на українському матеріалі було продемонстровано у нашій статті ³⁶. На основі дослідів, проведених разом із доктором фізико-математичних наук, провідним науковим співробітником Інституту механіки імені С. П. Тимошенка НАН України Володимиром Макси-

³⁵ Johansson M. *Rhythm into Style: Studying Asymmetrical Grooves in Norwegian Folk Music* (PhD thesis). The University of Oslo : Department of Musicology. 2009. 284 p.

³⁶ Фетисов І. «Періодична нерівність» як маркер автентичної народної музики. *Українське мистецтвознавство*. Київ, 2017. № 17. С. 100–109.

Ілля Фетисов

мюком на базі Центру колективного користування за допомогою реєстратора вібраційних, акустичних і тензосигналів LMS SCADAS Mobile (виробник – Бельгія) була доведена наявність періодичного варіювання тривалостей автентичним барабанщиком, уродженцем с. Підгайне Іванківського району Київської області Валентином Михайловичем Давиденком, 1950 р. н. під час ритмічного супроводу ним награвання «Український гопак», яке виконував на гармоні автор статті. Запис здійснено для підтвердження гіпотези про періодичну нерівність пульсації української народної танцювальної музики, яка була сформована автором на основі слухового аналізу записів народної інструментальної музики та внаслідок багаторічної практики гри з автентичними виконавцями.

Попередні бачення конструкції танцювальної інструментальної музики озвучені мною у 2014 році у відеолекції «Народна музика як відображення законів будови Всесвіту»³⁷. На той момент, не маючи ніяких даних стосовно реальної організації часу в народній танцювальній музиці, виключно на основі слухового аналізу, автор цієї статті вказав на існування відчуття об'єднання музики у 4-чверткові побудови, які складаються із двох 2-чверткових «стоп», у яких перша чвертка є коротшою за другу. Також було ідентифіковано 4-ту чверть як найсильнішу у такому «такті». Стосовно вісімок було висловлене бачення, що кожна 1-ша вісімка є коротшою за 2-гу. Стосовно способу об'єднання двох «стоп» у одну 4-чверткову побудову була висловлена ідея, що відбувається сильне скорочення 1-ї чверті та менше скорочення 2-ї чверті, і при повторенні такої «метричної стопи», із вказаним вище акцентом на 4-й чверті, виникає слухове відчуття об'єднання по 4 чверті.

Те, що відбувається скорочення не лише 1-ї, але й 2-ї чверті, автор довів експериментально, що буде продемонстровано нижче.

Фактор динаміки на той момент враховано лише частково, передбачалося, що 4-та чверть є найсильнішою, тобто, найгучнішою, 2-га чверть – акцентованішою за 1-шу, тобто, за гучніс-

³⁷ URL : <https://www.youtube.com/watch?v=fuuQsIwyZg0&t=10s>.

5.8. Організація руху в танцювальній музиці усної традиції...

тю, тихішою за 4-ту. Динамічна характеристика 3-ї чверті на той момент мені не була ясна. З одного боку, мені був відомий ефект прослуховування автентичних танцювальних записів (я орієнтувався на записи гармоніста із с. Підгайне Іванківського району Київської обл. І. Я. Ткача, чиє виконавство жителі цього села вважали взірцем веселої та запальної гри), коли при хитанні під аудіозапис у межах 1-ї та 2-ї чвертей здається, що виконавець грає на 2-гу чверть, при хитанні в межах 1-ї та 3-ї чвертей здається, що виконавець грає на 3-тю чверть, а при хитанні в межах 2-ї та 4-ї чвертей здається, що виконавець грає на 4-ту чверть. Під час хитання в межах 1-ї та 5-ї чвертей під гру Івана Ткача також здавалося, що виконавець грає на 5-ту чверть ³⁸.

З другого боку, я не міг зрозуміти, чи справді відбувається акцентуація 3-ї чверті, чи це є наслідком слухової ілюзії. Намагання з'ясувати це експериментальним шляхом не дали результату: якщо я намагався якось виділити 3-тю чверть в грі – зникав рух на 4-ту чверть, якщо зберігав рух на 4-ту чверть – 3-тя чверть мимохіть бралася мною *staccato* (і я не міг примусити палець не відірватися від кнопки гармоні), що не відповідало тому, як брався перший звук 3-тьої чверті у записах автентичних виконавців.

Конструюванню побудов об'ємом 4 чверті передувала робота по організації руху в межах 2-чверткової побудови. На конструювання таких побудов наштовхнула співпраця із автентичним скрипалем з Волинського Полісся Леонідом Степановичем Марчуком (1941–2013) ³⁹, який продемонстрував мені на гармоні, як можна виконувати ритм супроводу лівою рукою. Це був ритм, який при нотації відповідав 4-м восьмим, з яких 1-ша восьма береться на басовій кнопці, а наступні 3 восьмі – на акордовій. При

³⁸ Вислів «грати на (таку-то) чверть» означає слухове відчуття руху в музиці, коли подумки відчувається певне ведення, специфічне фразування, при якому ми відчуваємо більшу наголошеність звуку, до якого відчуваємо рух, порівняно із звуком, від якого цей рух почався. Насправді, ефект досягається тим, що звук, до якого ми йдемо, насправді є тихішим за безпосередньо передуючий йому звук, але є гучнішим за звук, від якого ми починаємо ведення.

³⁹ Фетисов І. Леонід Марчук – скрипаль з Волинського Полісся. *Українське мистецтвознавство*. Київ, 2018. № 18. С. 73–81.

цьому 3-тя восьма є відчутно наголошеною, а в самій двочвертковій побудові присутнє відчуття руху на 2-гу чверть. Показово, що механічне акцентування 3-ї вісімки не створює ефекту руху, а для забезпечення відчуття руху треба наблизити момент настання 2-ї чверті. Досить довго я грав таким чином. Наслідком такої організації двочверткової стопи стало зникнення вади, притаманної багатьом вторинним виконавцям – прискорення темпу у танцях. Акцентована 2-га чверть стала виконувати функцію гальм. Але при порівнянні своєї гри ⁴⁰ із виконанням автентичних музик, було очевидно, що у їхній музиці відчуття руху більше, ніж у моїй, що підштовхнуло мене до подальших експериментів та виходу на ідею 4-чверткової «стопи».

При прослуховуванні власних записів, організованих стопами по 2 чверті, я відзначив, що, на відміну від першої чверті, звучання другої чверті створювало враження «вичерпаного часу» – тобто, якщо 1-ша чверть «переходила» у 2-гу, то 2-га чверть, за слуховим відчуттям, нікуди не переходила, вона тривала начебто стільки, скільки мала тривати ⁴¹. Тоді я вирішив не давати 2-й чверті звучати до кінця, а переходив у наступну стопу. Таким чином я вийшов на те, що 2-га чверть теж скорочувалася, але менше, ніж 1-ша, оскільки вона продовжувала здаватися мені довшою за 1-шу. 4-та чверть у такому «такті» (або «стопі») була, вочевидь, найдовшою, оскільки вона нікуди не «йшла». Треба сказати, що у мене не було ніякої концепції стосовно того, як сполучаються між собою 4-чверткові стопи в межах одного

⁴⁰ Починаючи із березня 2014 року я почав регулярно робити аудіозаписи своїх експериментів з організації музики.

⁴¹ Тут треба сказати, що одразу при виході із системи математично рівної музики, яка тримається на періодично рівні пульсації, та вході в систему музики, яка тримається на основі повтору періодично нерівних стоп, одразу стикаєшся із явищем інерції тривалості звуків, коли тривалість звуку не залежить від виконавця, а визначається мимовільною залежністю від відчуття. Парадоксальним є те, що при колективному виконавстві – що доведено практикою автора – відчуття того, скільки має тривати той чи інший звук у всіх учасників гурту стає однаковим, як тільки відбувається вихід за межі метронічної пульсації.

5.8. Організація руху в танцювальній музиці усної традиції...

коліна тривалістю 8 чвертей ⁴². Їх об'єднання в межах коліна я робив інтуїтивно.

Аналізуючи звучання і функцію других вісімок, поступово я прийшов до бачення 4-чверткової побудови як такої, у якій кожна 2-га вісімка ведеться в наступну першу, а не слідує за першою.

З такою концепцією я розпочав здійснювати свої спільні із барабанщиком В. Давиденком записи в Інституті механіки ім. С. П. Тимошенка НАН України. Також до експерименту були залучені вторинні виконавці народної танцювальної музики Михайло Качалов (фідель), Ярина Дронь (скрипка), Андрій Левченко (барабан) та Максим Бережнюк (барабан). Було здійснено 5 сесій записів – 23.11.16, 25.11.16, 02.12.16, 08.06.17 та 26.03.19, чотири – з автентичним виконавцем і одна – з вторинними. Крім останньої сесії, дані можливо було отримати лише про силу та час нанесення ударів по мембрані та нижній тарілці барабана. За ініціативи В. А. Максимюка, керівника Центру колективного користування, під час останньої сесії до гармоні був приєднаний датчик тиску повітря, що дало змогу побачити також процес гри на мелодичному інструменті.

Після візуалізації даних гри Валентина Давиденка (сесія 25.11.16) стало очевидним, що виконавець грає динамічними хвилями (іл. 1), які можуть охоплювати максимум 16 чвертей – двічі повторене коліно (таких довгих хвиль було зафіксовано 7, інші хвилі охоплювали одне коліно). Після обрахунку даних стосовно реального розміру кожної ритмічної тривалості ⁴³ з'ясувалося, що у першому 4-чвертковому такті 1-ша чверть 12 з 16 разів була більшою за 2-гу, 13 з 16 разів була більшою за 3-тю та 13 з 16 разів більшою за 4-ту, що було діаметрально протилежне відчуттю, з яким організовував музику автор статті. Так само порівняння розмірів 2-ї та 4-ї чвертей у 1-му такті продемонструвало їхню рівновагу.

У другому 4-чвертковому такті 1-ша чверть 9 з 16 разів була меншою за 2-гу, 11 з 16 разів меншою за 3-тю та 13 з 16 разів мен-

⁴² Коліном народні виконавці-інструменталісти називають мелодичну побудову, яка повторюється. У різних танцях вона може тривати 4, 6, 8, 12 або 16 чвертей.

⁴³ Були обраховані дані кожного другого проведення коліна.

шою за 4-ту; 2-га чверть 10 з 16 разів була меншою за четверту, що, в загальному відповідало відчуттю, з яким автор статті буюдував 4-чверткову стопу.

Часова архітектонічна модель (графічне зображення співвідношення 1-х та 4-х чвертей 1-го та 2-го тактів із зазначенням частотності) конструкції коліна під час виконання 25.11.16 зображена на іл. 2.

Стосовно гучності в загальних рисах автор статті було правильно підмітив, що кожна 4-та чверть є динамічно виділеною, але, як показали дані, автентичний виконавець не нарощував гучність лінійно від 1-ї до 4-ї чверті – побудова загальної динамічної хвилі та динаміки в межах 4-х чвертей має у нього варіативний характер.

Стосовно вісімок дані, отримані 25.11.16, не підтвердили того, що кожна 2-га вісімка була довшою та гучнішою за 1-шу. Тривалість та гучність вісімок залежала від їхнього розташування у такті.

Враховуючи, що дані стосовно часової організації музики були отримані виключно з гри барабанщика, постає закономірне питання – наскільки вони відображають часову організацію музики у моєму виконанні на гармоні? Звичайно, слуховий аналіз запису однозначно підтверджує, що ми з В. Давиденком грали синхронно. Але цей доказ синхронності неможливо продемонструвати у статті. Тут можу продемонструвати фрагмент нашого виконання з сесії 26.03.19, коли доктор фізико-математичних наук В. Максимюк за своєї ініціативи до гармоні прилаштував датчик тиску повітря⁴⁴. На іл. 3 видно, що піки гучності верхньої лінії, яка відображає тиск повітря у гармоні, збігаються із піками гучності ударів по мембрані барабана (графік демонструє ритм П І)⁴⁵.

⁴⁴ Тиск повітря вимірювався лише в ті моменти, коли міх стискався; у ті моменти, коли міх розтягувався, датчик показував нульовий тиск.

⁴⁵ Зрозуміло, що виконавець на барабані фізично не міг збільшувати інтенсивність коливання мембрани після удару; на відміну від нього виконавець на гармоні мав можливість збільшувати і збільшував тиск повітря протягом останньої чверті.

5.8. Організація руху в танцювальній музиці усної традиції...

Ще одним доказом того, що 4-та чверть у першому такті у моєму виконанні теж була коротшою за 1-шу (хоча я був абсолютно впевнений у тому, що вона є найдовшою і що я граю обидва 4-чверткові такти в плані часової організації ідентично) є дані часової організації гри вторинного барабанщика Андрія Левченка (запис здійснено 02.12.16). Він грав разом із виконавцем на фіделі Михайлом Качаловим (архітектонічна модель награвання зображена на іл. 4), а через півгодини по тому – зі мною (архітектонічна модель награвання зображена на іл. 5). Якщо під час гри з М. Качаловим 4-та чверть 9 разів з 13 у А. Левченка була довшою за 1-шу чверть, то під час гри зі мною 9 разів з 12 була коротшою, через що часова модель виконання А. Левченка стала схожою на часову модель виконання В. Давиденка. Зрозуміло, що довжина тривалостей в обох випадках була обумовлена музикою, під яку грав барабанщик, тобто, скорочення 4-ї чверті 1-го такту було результатом впливу музики у моєму виконанні. Гнучкість, із якою А. Левченко підлаштував свою гру під різних виконавців, свідчить про неабиякий його хист та музичність.

Унаслідок аналізу даних також стало очевидним, що я мимовільно об'єднував дві 4-чверткові побудови в одну часову конструкцію, особливістю якої було стиснення часу всередині коліна (сумарна тривалість 4-ї та 5-ї чвертей була 11 разів з 16 меншою за сумарну тривалість 8-ї чверті попереднього коліна та 1-ї чверті цього коліна, та 15 з 16 разів меншою за сумарну тривалість 8-ї чверті цього коліна та 1-ї чверті наступного коліна).

Пояснення ситуації, коли я не міг об'єктивно оцінити тривалість звуків у власному ж виконанні, автор знайшов у роботі турецького вченого Хасана Текмана. Текман на основі дослідів продемонстрував, що у випадку різнонаправлених змін тривалості та гучності у послідовності звуків (наприклад, зменшення тривалості звуку при збільшенні його гучності) оцінити тривалість, фактично неможливо ⁴⁶, тоді як зміни гучності оцінюються досить коректно.

⁴⁶ Tekman Hasan G. (Perceptual integration of timing and intensity variations in the perception of musical accents. *The Journal of General Psychology*. 2002. Vol. 129 (2). P. 181–191.

Цікавим є порівняння часової моделі виконання А. Левченка під гру М. Качалова (іл. 4) з відчуттям, із яким грав виконавець на фіделі. Концепція гри на фіделі, зі слів М. Качалова, полягала у тому, щоби «грати якомога танцювальніше». Пояснюючи це, виконавець зазначив, що засобами виразності тут стають підкреслення динамічними акцентами час від часу, але не постійно, слабкої 2-ї чверті, а також 2-ї вісімки, що створює ефект підстрибування в музиці.

Також виконавець, за його словами, свідомо грав великими музичними фразами (по 8 четвертей), щоби була «велика хвиля музики» (дослівно). Цікаво, що відчуття М. Качалова про те, що він грав великими музичними фразами, відобразилося у грі А. Левченка хвилеподібним сповільненням музики до 8-ї чверті із часовими зупинками на кожній 4-й чверті. При цьому у часовій архітектонічній моделі гри А. Левченка порівняння суми тривалостей 4-ї та 5-ї чвертей коліна та суми тривалостей 8-ї чверті попереднього коліна та 1-ї чверті цього коліна демонструють рівновагу – лише 7 разів з 12 тривалість середини коліна є меншою; при цьому у порівнянні із сумою тривалостей 8-ї чверті коліна та 1-ї чверті наступного коліна тривалість середини коліна є меншою 11 з 13 разів (під час гри А. Левченка зі мною (іл. 5), явище стиснення часу середини коліна мало більшу частотність).

За словами М. Качалова, у нього немає стандартного підходу до динамічного розгортання музичної фрази, її динаміку він формує інтуїтивно і включає як підсилення гучності, так і її зменшення.

Отже, концепція виконання мелодії «Українського гопака» І. Фетисовим та М. Качаловим відрізнялася двома моментами: динамічним розгортанням музичних фраз та відношенням до слабких четвертей. Концепція Фетисова полягала у постійному динамічному нарощенні гучності до кінця фраз (до 4-ї чверті під час виконання 25.11.16), на відміну від свободи динамічного розгортання у М. Качалова. У цьому контексті стає зрозумілим і різне відношення до других четвертей – постійне перетворення слабкої другої чверті на сильну у І. Фетисова та епізодичне підсилення 2-ї чверті у М. Качалова. Свідченням різної концепції є

5.8. Організація руху в танцювальній музиці усної традиції...

закінчення музики – якщо дуєт М. Качалова та А. Левченка закінчує награвання на 1-й чверті додаткового останнього такту, то дуєт І. Фетисова та В. Давиденка – на 2-й чверті додаткового останнього такту. При цьому мелодія танцю є ідентична в обох пар виконавців і має закінчення (приходить до тоніки) на 4-й чверті останнього такту (8-й чверті коліна). Для того, щоби закінчити награвання на 1-й чверті додаткового такту, М. Качалову довелося внести зміни до мелодії, починаючи з передостаннього такту. Для завершення награвання тандемом І. Фетисов – В. Давиденко ніяких змін до мелодії не вносилося, закінчення відповідало звичному закінченню для автентичного барабанщика (виконання двох додаткових ударів після завершення мелодії награвання, незалежно від того, на якій чверті останнього такту воно завершується – на 3-й чи на 4-й).

Під час запису 08.06.17 виконавець на гармоні свідомо використовував динамічні хвилі, які охоплювали два 4-чверткові такти, а не один, як до того, ведучи музику до 8-ї чверті. Це було зроблено після того, як динамічні хвилі були виявлені у грі автентичного барабанщика. Але у виконавця на гармоні не було концепції, як сполучаються між собою два блоки по 2 такти («коліно» танцю та його повтор). Їх об'єднання виконавець робив інтуїтивно, так само, як інтуїтивно об'єднував у першому виконанні докупі 2 такти. Малюнок моделі часової архітектонічної конструкції (іл. 6) виявився подібним до малюнку виконання 25.11.2016 (іл. 2), але застосування виконавцем на гармоні динамічної хвилі до 8 чверті призвело до скорочення тривалості 1-х та 4-х чвертей у кожному такті. При цьому тривалість 2-ї та 3-ї чвертей майже не зазнала змін. Це призвело до швидшого темпу виконання танцю, який, відповідно, прискорився не лінійно, а сегментарно, за рахунок скорочення тривалостей 1-х та 4-х чвертей кожного такту.

Ці дані доповнюють палітру експериментів стосовно реальної тривалості звуків у різних ритмічних групах у різних темпах ⁴⁷.

⁴⁷ Repp Bruno H., Windsor W. Luke, D. Peter. Effects of tempo on the timing of simple musical rhythms. *Music Perception*. 2002. Vol. 19 (4). P. 565–593; Stetson R. H., Tuthill T. E. Measurements of rhythmic unit-groups at different tempos. *Psychological Monographs*. 1923. Vol. 32(3). P. 41–51.

Цікаво, що скорочення тривалостей 1-х та 4-х чвертей не призвело до зміни їхнього співвідношення: у 1-му такті 1-ша чверть 11 разів з 13 була більшою за 4-ту чверть, а у 2-му такті 9 разів з 13 меншою за 4-ту, проте відносно 2-ї чверті першого такту 1-ша чверть лише 7 з 13 разів продовжувала бути довшою. Також співвідношення 2-ї та 4-ї чверті змінилося – якщо у виконанні 25.11.16 вони були близькі до рівноваги, то після застосування динамічної хвилі до 8-ї чверті 4-та чверть 7 з 9 разів стала коротшою за 2-гу.

Варто звернути увагу ще на низку показників, за якими відрізнялися між собою виконання А. Левченка та В. Давиденка у стосунку до музики, під яку вони грали (див. Порівняльну таблицю показників різних виконань).

Одним із таких показників є кількість ударів з ІОІ⁴⁸ розміром з восьму у загальній кількості ударів по мембрані. У В. Давиденка кількість ударів з ІОІ восьма значно переважає кількість ударів з ІОІ чверть, у А. Левченка, навпаки, кількість ударів з ІОІ чверть значно переважає кількість ударів з ІОІ восьма. Показовим в цьому ключі є різке збільшення у грі А. Левченка під виконання І. Фетисова кількості ударів з ІОІ восьма (у 2,43 рази в процентному співвідношенні), порівняно з грою під виконання М. Качалова. Разом з тим відбулося різке зростання гучності гри А. Левченка під виконання І. Фетисова (у 2,06 рази), у порівнянні з грою під виконання М. Качалова. Як це було продемонстровано у статті⁴⁹, поява вісімок у грі А. Левченка завжди супроводжувалася спалахами гучності на кінцях груп П І, тому збільшення кількості ударів з ІОІ восьма та збільшення загальної гучності виконання однозначно є взаємопов'язаними явищами. Подібну картину, тільки у меншому масштабі, ми можемо спостерігати й у грі В. Давиденка – збільшення ним кількості ударів з ІОІ восьма під час виконання 08.06.2017 (у 1,2 рази у процентному співвід-

⁴⁸ Interonsetinterval – часовий проміжок між звуковими явищами, в даному разі – між ударами.

⁴⁹ Максимюк В., Фетисов І. Дослідження інтенсивності та тривалості звуків ритмічного супроводу на барабані награвання «Український гопак». *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2019. № 1. С. 7–18.

5.8. Організація руху в танцювальній музиці усної традиції...

ношенні) призвело до зростання загальної гучності виконання у 1,48 рази ⁵⁰. Питання полягає в тому, що було для А. Левченка стримуючим фактором, який не давав змоги застосовувати йому більшу кількість ударів з IOI восьма під час гри з М. Качаловим ⁵¹. Мені здається, що відповідь тут полягає у конструкції архітектонічної моделі награвання (тандем М. Качалов – А. Левченко), у якій явище вилучення часу з середини коліна мало епізодичний характер, а явище поступового сповільнення до кінця коліна – періодичний (на відміну від виконань В. Давиденка та А. Левченка під мою гру, які демонструють періодичність явища вилучення часу всередині коліна).

Варто звернути увагу на ще один показник, який відображає темп виконання – узагальнена середня тривалість коліна награвання (8 чвертей) протягом всього виконання награвання. У всіх чотирьох випадках гучність награвання (що ми бачимо у показниках узагальненої середньої інтенсивності деформації протягом всього награвання) змінюється у прямій відповідності до зміни середньої тривалості коліна. Це, однозначно, не є випадковістю, а підтверджує результати дослідів стосовно взаємозв'язку темпу та гучності, проведені раніше ⁵².

Під час різноманітних аналітичних операцій із отриманими даними з'ясувалося, що крім зовнішніх показників, якими відрізнялися всі згадувані вище 4 виконання награвання «Український гопак» між собою, на кшталт темпу, гучності (яку ми можемо оцінити за ступенем деформації поверхні мембрани в залежності від сили удару), ваги ударів з IOI розміром з восьму у загальній кількості ударів тощо, є ще й внутрішній показник. Це показник співвідношення ударів, часовий проміжок (IOI)

⁵⁰ На мою думку, і збільшення ударів з IOI восьма, і зростання загальної гучності награвання є наслідком застосування мною у грі динамічної хвилі до 8-ї чверті коліна.

⁵¹ Треба зазначити, що поява восьмих тривалостей відбувалася через використання анапестичних груп П І, тобто, була викликана рухом до другої чверті, якого, вочевидь, було недостатньо у грі М. Качалова, на відміну від гри І. Фетисова.

⁵² Todd Neil P. McAngus. The dynamics of dynamics: a model of musical expression. *Journal of Acoustical Society of America*. 1992. Vol. 91 (6). P. 3540–3550.

Ілля Фетисов

між якими змінювався різнонаправлено до сили ударів, ІОІ між якими змінювався в тому ж напрямку, у якому змінювалася сила удару. Умовно він був названий мною «коефіцієнтом управління тривалістю».

Кожний наступний удар оцінювався з точки зору вектора змін інтенсивності ударів та тривалості ІОІ між ними, тобто ставилося питання: «що відбувається з тривалістю після збільшення або зменшення інтенсивності удару?». Якщо при збільшенні або зменшенні інтенсивності удару тривалість слідом за цим збільшувалася або зменшувалася – я відмічав «так», якщо після збільшення або зменшення інтенсивності удару тривалість змінювалася у протилежному напрямку – я ставив «ні». Співвідношення «ні» до «так» і розглядається як «коефіцієнт управління тривалістю». У різні моменти гри цей коефіцієнт у виконавців змінюється, але усереднено тримається протягом всього награвання, демонструючи дивовижні явища впливу підсвідомості – якщо в якійсь момент іде низка звуків, тривалість яких весь час змінюється однонаправлено до змін інтенсивності, то потім настає ділянка, де тривалість та інтенсивність розбігаються у різні боки, начебто підсвідома пам'ять виконавця намагається збалансувати співвідношення звуків із різним співвідношенням тривалості-інтенсивності. А іноді ідуть ділянки, де звуки із різним співвідношенням тривалості-інтенсивності представлені порівну.

Здобуті дані підтверджують факт, на який було звернено увагу у попередній публікації⁵³, що зміна ІОІ між ударами найчастіше відбувається у комплексі з однонаправленою із зміною тривалості зміною інтенсивності удару (зміною гучності). Тобто, спостерігаємо явище, подібне до фізичного явища залежності часу затухань коливальних мембрани від сили удару, яке накладається на потребу регулювати час затухань, що продиктована умовами музики. У межах можливих відхилень цей час найчастіше залежить від сили удару, але, вочевидь, для різних вико-

⁵³ Максимюк В., Фетисов І. Дослідження інтенсивності та тривалості звуків ритмічного супроводу на барабані награвання «Український гопак». *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2019. № 1. С. 7–18.

5.8. Організація руху в танцювальній музиці усної традиції...

навців, що викликано їхнім рівнем майстерності, час може мати власну логіку розгортання, а не лише у зв'язку із гучністю (що ми і бачимо через показник коефіцієнту управління тривалістю в аналізованих прикладах).

Аналізуючи здобуті дані, можна зробити попередній висновок про те, що коефіцієнт управління тривалістю залежить від внутрішнього відчуття музиканта і не пов'язаний напряду із зовнішнім чинником, у даному разі – музикою, яка звучить. На це наштовхує порівняння коефіцієнту управління тривалістю у виконанні А. Левченка та коефіцієнту управління тривалістю у виконанні В. Давиденка – для цих виконавців цей коефіцієнт перебуває на різних полюсах (у А. Левченка – 0,432 та 0,416 під час гри з М. Качаловим та зі мною відповідно; у В. Давиденка – 0,771 та 1,1 під час першого та другого виконання зі мною відповідно).

Але існує ще одне співвідношення, яке я назвав «коефіцієнтом управління гучністю», що, на мою думку, відображає організацію музики, яку супроводжує виконавець на ударному інструменті. Цей коефіцієнт показує співвідношення ударів, ІОІ яких зменшився при збільшенні інтенсивності удару до ударів, ІОІ яких збільшився при зменшенні інтенсивності удару. У практичній площині цей коефіцієнт показує, наскільки виконавець «ведеться» на гучність удару, тобто, наскільки динамічна та часова лінії розгортання награвання для нього є незалежними одна від одної. І тут свої умови, звичайно, диктує часова організація музики, зокрема, яка відображена у часовій архітектонічній моделі (іл. 2, 4–6).

Серед чотирьох аналізованих виконань найнижчий коефіцієнт управління гучністю – 0,675 – притаманний тандему М. Качалов – А. Левченко. У тандема І. Фетисов – А. Левченко цей коефіцієнт становить 0,9, у тандема І. Фетисов – В. Давиденко за 1-м разом цей коефіцієнт становить 1,011, а за 2-м разом – 0,948. Можемо бачити, що як часові архітектонічні моделі виконання, так і коефіцієнт управління гучністю у тандемов І. Фетисов – В. Давиденко та І. Фетисов – А. Левченко є дуже близькими між собою.

Коефіцієнт управління тривалістю та коефіцієнт управління гучністю в загальному є коефіцієнтами руху в музиці, оскільки,

на мою думку, саме ці коефіцієнти визначають наше музично-психологічне відчуття музики та викликають той чи інший емоційний відгук.

Яку емоційну оцінку викликали різні, аналізовані вище, виконання награвання «Український гопак»⁵⁴ у відвідувачів мережі Facebook, можна побачити у додатку. Відвідувачі цієї мережі порівнювали та емоційно оцінювали виконання танцю «Український гопак» тандемом М. Качалов – А. Левченко та тандемом І. Фетисов – В. Давиденко за 1-м та за 2-м разом. Відповіді мають дуже цікаву кореляцію із даними, які містяться у Порівняльній таблиці показників різних виконань (див. додатки). Загалом вони засвідчують більшу привабливість для слухачів запису, здійсненого тандемом І. Фетисов – В. Давиденко 08.06.2017 (файл D18)⁵⁵. Цікаво, що частина респондентів досить точно на слух визначила явища, які стали очевидними внаслідок аналізу. Наприклад, зауваження стосовно гри А. Левченка «тарілки... не дзвінки» мовою цифрового аналізу означають, що виконавець

⁵⁴ URL : <https://www.youtube.com/watch?v=HCwj8TsQibQ>.

⁵⁵ Ні в якому разі не можна вважати часову організацію цього награвання за шаблон для наслідування. Автор лише хотів продемонструвати різні можливості організації руху в музиці. На момент написання статті автор повністю відійшов від концепції часової організації, якої притримувався під час експериментів (побудова часових конструкцій в межах більших, ніж 2 чверті, у яких кожна 1-ша чверть є коротшою за 2-гу). Більш виграшним для тримання під контролем конструкції награвання та емоційного сприйняття, з моєї точки зору, є організація музики 2-чвертними стопами, об'єднаними динамічним шляхом спершу по 2, потім по 4, а потім по 8. У кожній такій стопі 2-га чверть береться із запізненням відносно 1-ї вісімки 1-ї чверті (що, у відповідності із результатами експериментів Д.-Я. Повела та Г. Оккермана (Povel Dirk-Jan, Okkerman Hans (1981) *Accents in equitone sequences. Perception & Psychophysics*, vol. 30 (6), p. 565–572) призводить до її психологічного акцентування), але із випередженням відносно 2-ї вісімки 1-ї чверті (за рахунок скорочення тривалості 2-ї вісімки). У такій стопі 1-ша вісімка 1-ї чверті береться акцентовано, із відчуттям випередження, що дає змогу одночасно акцентувати і 1-шу, і 2-гу чверті, зберігаючи внутрішнє хитання між ними. Треба зазначити, що акцентуація 1-ї вісімки 1-ї чверті додає до музики відчуття веселості. На жаль, у автора немає даних, які би підтверджували чи спростовували суб'єктивне відчуття такого конструювання.

5.8. Організація руху в танцювальній музиці усної традиції...

після удару затримував верхню тарілку на нижній, унаслідок чого нижня тарілка переставала вібрувати (на відміну від техніки гри В. Давиденка, який робив ковзаючі удари). Зауваження стосовно стриманого, спокійного характеру музики у виконанні тандему М. Качалов – А. Левченко можна пояснити будовою часової архітектонічної моделі та коефіцієнтами руху. Зауваження стосовно подібності двох варіантів награвання у виконанні тандему І. Фетисов – В. Давиденко наочно демонструють часові архітектонічні моделі цих награвань. Зауваження стосовно варіанту награвання, записаного І. Фетисовим – В. Давиденком 08.06.2017 «наче кудись поспішає» відображає більше (у порівнянні з варіантом, записаним 25.11.2016) вилучення часу з 1-х та 4-х чвертей кожного такту.

Показово, що відносно виконання тандемом М. Качалов – А. Левченко респонденти жодного разу не застосували визначення «енергійно», проте його дуже часто застосовували при означенні обох виконань тандемом І. Фетисов – В. Давиденко. На мою думку, ефект енергійності музики виникає внаслідок постійного відчуття руху на 2-гу чверть та застосування довгих динамічних хвиль.

Вертаючись до теми взаємопов'язаності тривалості та інтенсивності звуків як найпоширенішого музичного явища, неможливо не продемонструвати ще одне несподіване відкриття, яке показує, що взаємозв'язок між інтенсивністю та тривалістю присутній і на рівні архітектонічної будови всього награвання. На ілюстраціях 7–10 зображений графік змін середньої тривалості коліна награвання та середньої деформації протягом виконання кожного награвання (точка на пунктирній лінії відображає середню деформацію мембрани, тобто, гучність, а точка на суцільній лінії – середню тривалість коліна; цифри ліворуч відповідають мірі деформації (у мікрострейнах), а цифри праворуч – тривалості (у секундах); іл. 7 – D29, іл. 8 – D8, іл. 9 – D17(19), іл. 10 – D18). Можна побачити, що тривалість та гучність наздоганяють одна одну, поступово піднімаючись зліва направо – тобто, поступово збільшуються, але часто не паралельно, а із випередженням чи запізненням, що нагадує підсвідоме врівно-

Ілля Фетисов

важення звуків із різним співвідношенням інтенсивності-тривалості у випадку коефіцієнта управління тривалістю.

Унаслідок здійснених досліджень як у царині цифрового аналізу різних виконань, так і у царині психологічних експериментів, стала очевидною наявність постійного діалогу нашої підсвідомості зі світом музичних явищ і слабка участь у цьому нашої свідомості. «Відчуття музики» повністю належить до світу підсвідомого, хоча може аналізуватися нашою свідомістю із невизначеним результатом успішності цього процесу. Намагання усвідомити власні відчуття може давати абсолютно протилежне від реального стану справ розуміння, що, як це не парадоксально, не заважає реалізовувати своє відчуття та вибудовувати стосовно нього теорію.

Відчуття музики, вочевидь, передбачає наявність певного підсвідомого конструювання, пошуку взаємозв'язку між звуками та різними частинами награвання, подібностей, побудови діалогу, фразування тощо, що вирізняє гру автентичних виконавців. На мою думку, підкріплену багаторічною практикою гри з автентичним барабанщиком, в основі конструювання лежить явище римування, подібне до принципів віршування.

Попри це для вторинних виконавців часто на передній план виступає концентрація на «достеменному» відтворенні оригіналу, заміна пошуку відчуття музики на виконання народних танців по нотах, навіть коли ці ноти виконують не усвідомлено, а під впливом музичної освіти або слухового досвіду рівної музики.

Вторинні виконавці музику сприймають, переважно, як потік нотних тривалостей, а не як певну конструкцію. Фактор гучності вони практично не враховують взагалі. Через це лише одиничні виконавці приділяють увагу динамічному наростанню як способу створення відчуття руху у музиці.

Музика, позбавлена динамічного розгортання, не може мати виходу за межі рівної організації тривалостей. Своєю чергою вирівняне в часі виконання музики породжує динамічно вихолощену музику.

5.8. Організація руху в танцювальній музиці усної традиції...

Вихід за межі рівної музики одразу переносить виконавця в світ музичної інерції, де звучання кожного звуку стає обумовленим явищами тривалості або гучності. При цьому слід давати раду двом абсолютно протилежним, але експериментально підтвердженим тенденціям – збільшення гучності внаслідок збільшення темпу і сповільнення темпу внаслідок збільшення гучності. Останнє викликане явищем впливу гучності на тривалість, що, враховуючи різні за контекстом випадки підтвердження цього явища, свідчить про його природність.

Проведені досліді також говорять про існування різних способів утворення темпу, наприклад, у разі його зростання – не шляхом збільшення кількості мірних одиниць за одиницю часу, а шляхом скорочення часу тривалості певних мірних одиниць.

Практичні експерименти із посуванням часу настання 2-ї чверті засвідчили, що вухо фіксує взяття 2-ї чверті із випередженням та із запізненням як дуже близькі явища. Також експерименти із застосуванням різних способів організації руху в музиці продемонстрували явище обумовленості тих чи інших ритмічних варіантів награвання – як у партії мелодичного інструменту, так і у партії ударного інструменту – часовим та динамічним нахилом награвання, що дає змогу висунути гіпотезу наявності внутрішньо мотивованих явищ у народній музиці.

Опитування у мережі Facebook 02 вересня 2018 року

Відео 3 (Гопак D18; 08.06.17/Фетисов-Давиденко)

Viktorija Prytulyak: Самий запальний та енергійний у порівнянні з попередніми фрагментами, ритмічна пульсація найяскравіша і чіткіша:-)

Богдан Трикоз: Швидко, ритмічно.

Наталія Олійник: Жвава, запальна, рухлива.

Татьяна Шевченко: Найвеселіший.

Oksana Pashyna-hryunko: Гучний.

Андрій Бондаренко: Весела++, жвава+++, бадьора+++, запальна+++.

Helg Forester: Найзапальніша.

Lesya Fedorenko: Мені відео 2.

Ирина Дерейчук: Жвава!!! Бадьора!!! Музикам сказали, що накинуть ще грошенят...)))

Тетяна Когутич: Весела, запальна.

Елена Афян: Жвава!!!

Тетяна Королюк: Радісний танок, у якому ніхто не «тримає обличчя», а дійсно кайфує від танцю. Енергія пре)

Любов Лавицька: Хочеться потанцювати.

Сергій Стрельник: Наче кудись поспішає.

Мирослава Оксентюк: Жвава, весела, ритмічна.

Diana Pukalo: Дуже енергійна та по-справжньому жива.

Larysa Koren: Жвава, весела!

Тетяна Школьна: Заводить!!!

Ivan Lubysh-Kirdey: Жвава.

Sasha Lepesij: Теща вже час танцює на ребіті))

Юлія Кучугурна: Найзапальніший з усіх трьох.

Orest Lechnowsky: For me, 1 and 3 were similar. Both were energetic. The bass drum was a little heavier in 1, so 3 felt lighter, and as a dancer I would be inspired to dance more vertically, lifting my feet more. Number 2 was more lyrical and smoother. It had a more relaxed feel. As a dancer my feet would probably stay closer to the ground and the dance might move more horizontally.

5.8. Організація руху в танцювальній музиці усної традиції...

(Як на мене, 1 та 3 – дуже подібні. Обидва енергійні. Барабан важчий у 1-му, а у 3-му відчувається легшим, і, як танцюрист я буду мотивований танцювати більш вертикально, дужче піднімаючи свої ноги. Номер 2 ліричніший і спокійніший. Він більше дає релаксуюче відчуття. Як для танцюриста, мої ноги, ймовірно, будуть триматися ближче до землі і танець рухатиметься горизонтальніше).

Ірина Корченко: Викликає впевненість, легке спрямування до мети)))

Sashko Mykhailenko: Щиро заздрю всім, хто відчуває відмінності між трьома наведеними варіантами! Мені вони всі однакові.

Mykhaylo Khay: Багато неприємного металевого брязкоту, мало приємного животворного тембру і музики як такої... велика частка асоціації більш із мертвим відчужено електронним, ніж із живим, традиційним скрипковим звучанням...

Yaroslav Evstratov: Гіпно-Жвава!))

Відео 2 (Гопак D8; 02.12.16/Качалов-Левченко)

Андрій Піддубняк: Весело!

Любов Лавицька: Гарно, якби ще гармошку.

Viktorija Prytulyak: Бадьоро, помірно.

Богдан Трикоз: Легко, помірно.

Наталія Олійник: Лірична, спокійна у порівнянні з 1 і 3.

Oksana Pashyna-hrynko: Летючий.

Николай Солонин: Яюсь дуже механічно, менш жваво.

Андрій Бондаренко: У міру весела, врівноважена, інтелігентна.

Helg Forester: Весела.

Ірина Дерейчук: Весільні музики після третього столу)))

Катерина Курдіновська: Тарілки дуже тарахкотять, не дзвінки.

І бракує третього інструменту.

Тетяна Когутич: Ритмічна, стримана.

Тетяна Королюк: Танцювальний флірт) Хоча одне й те саме розповідається, але різними словами, – цікаво що скажуть далі)

Сергій Стрельник: Ця здається трохи стриманою.

Yuliya Kulinenko: Мені ця дуже подобається через її спокійність і танцювальність (не треба поспішати, а можна кайфувати, і не захекаєшся наприкінці)))

Ілля Фетисов

Людмила Кальник: Тарілки трохи заголосно. У цілому легко, грайливо та летюче. Як ота гарна дівка, яка так кружляє в танку, що тіко спідниця майорить)))

Larysa Koren: Запальна, але дуже голосно б'ють тарілки, барабана не чутио(((

Ivan Lubysh-Kirdey: Веселенька!

Відео 1 (Гопак D29; 25.11.16/Фетисов-Давиденко)

Наталія Олійник: Весела, жвава, запальна.

Viktorija Prytulyak: Запальна, енергійна, ритмічна.

Николай Солонин: Енергійно, з душею.

Андрій Бондаренко: Весела+, в міру запальна.

Helg Forester: Енергійна, запальна.

Тетяна Королук: Впертість і розважливість) Наче енергія, яка є всередині, стримується ритмом)

Елена Афян: Запальна, з настроєм.

Тетяна Когутич: Весела, жвава.

Сергій Стрельник: Мабуть, найвеселіша і найгармонійніша.

Yuliya Kulinenko: Приємна, багата)).

Larysa Koren: Енергійна, але більше до вподоби № 3.

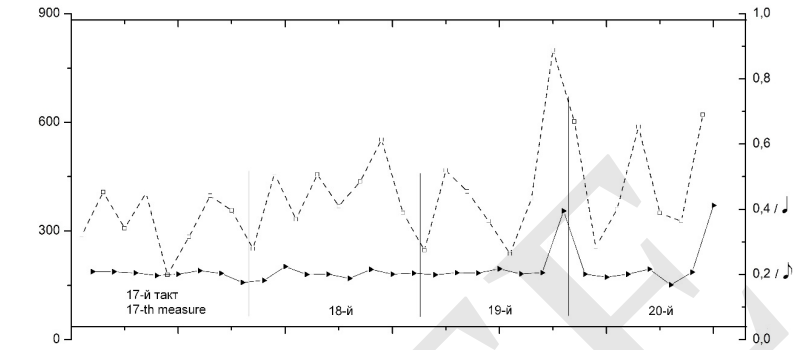
Приватно: Відповідаю на твій експеримент. Ти ж знаєш, що я до музик перебірливий. Так ось: 2-й номер ніякий, грають без запалу, абияк. Там де перший – гарно, але тільки якщо слухать. А там де 3-й – то в мене аж тіло затрусилось до танцю. Ще б трохи і пішов би по хаті навприсядки гопака різать:)

5.8. Організація руху в танцювальній музиці усної традиції...

Порівняльна таблиця показників різних виконаш

	Кількість ударів, в яких змінюється інтенсивність-тривалість є різнонаправленою та кількість ударів, в яких змінюється інтенсивність-тривалість є однонаправленою	Співвідношення ударів, в яких змінюється інтенсивність-тривалість є різнонаправленою до ударів, в яких змінюється інтенсивність-тривалість є однонаправленою (коефіцієнт управління управління тривалістю)	Кількість ударів, в яких змінюється інтенсивність-тривалість є різнонаправленою та кількість ударів, в яких змінюється інтенсивність-тривалість є однонаправленою	Співвідношення ударів, в яких змінюється інтенсивність-тривалість є різнонаправленою до ударів, в яких змінюється інтенсивність-тривалість є однонаправленою (коефіцієнт управління управління тривалістю)	Кількість ударів з ІОІ «восьма» та кількість ударів з ІОІ «чверть»	Співвідношення кількості ударів з ІОІ «восьма» до кількості ударів з ІОІ «чверть»	У загальній середній інтенсивності деформації протягом всього награвання (us)	У загальній середній тривалості кола (8 чвертей) протягом всього награвання (с)
D8 (02.12.16/Качалов-Левченко)	67/155	0,432	27/40	0,675	20/205	0,098	279,0752	3,3076
D17(19)	57/137	0,416	27/30	0,9	50/210	0,238	574,0097	3,164648
(02.12.16/Фетисов-Левченко)								
D29 (25.11.16/Фетисов-Давиденко)	189/245	0,771	95/94	1,011	364/71	5,127	410,8111	3,240559
D18 (08.06.17/Фетисов-Давиденко)	187/170	1,1	91/96	0,948	308/50	6,16	606,1167	3,088448

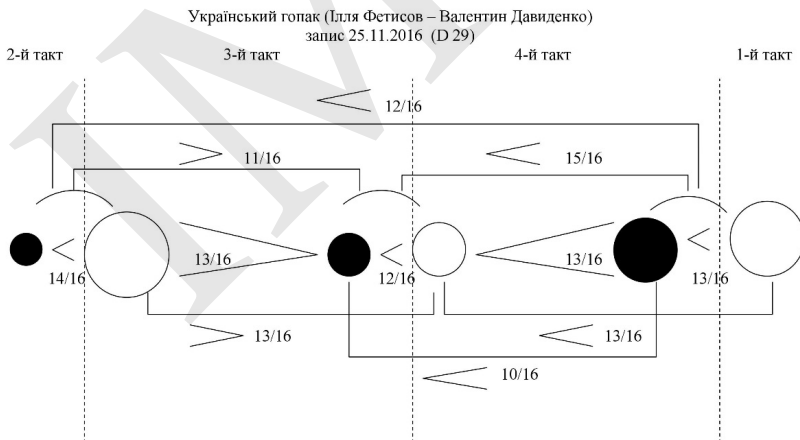
Ілля Фетисов

Шкала інтенсивності
(scale of intensity), mSШкала тривалості (scale of
duration), s / нота (note)

Пунктирна лінія (dotted line) – графік інтенсивності (graph of intensity)

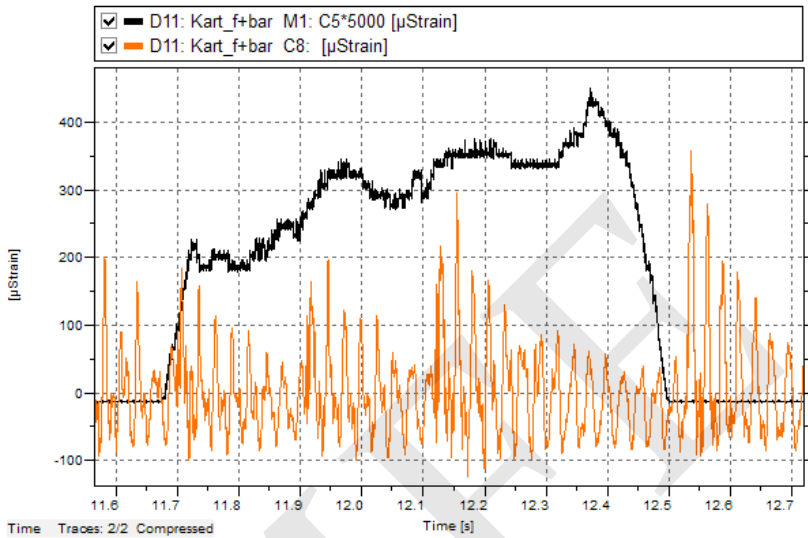
Суцільна лінія (solid line) – графік тривалості (graph of duration)

Іл. 1

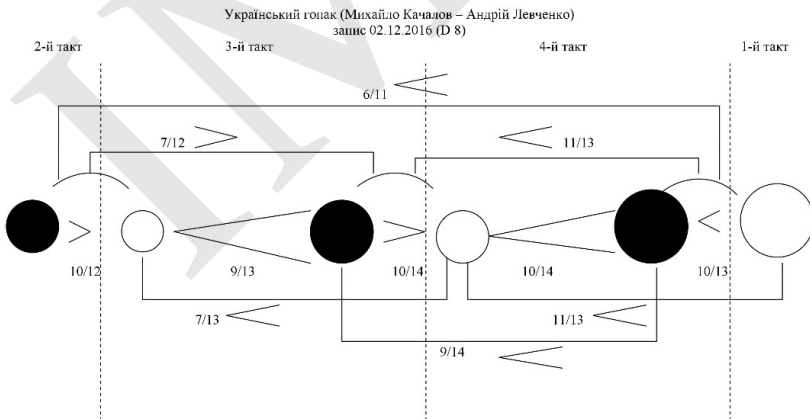


Іл. 2

5.8. Організація руху в танцювальній музиці усної традиції...

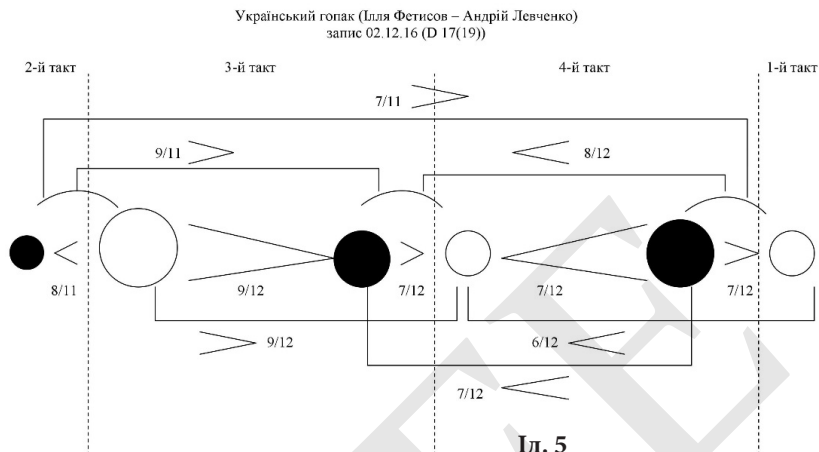


Іл. 3

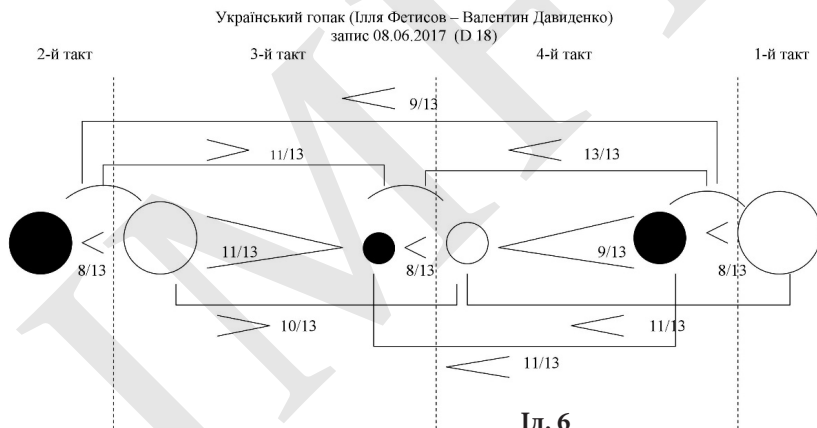


Іл. 4

Ілля Фетисов



Іл. 5



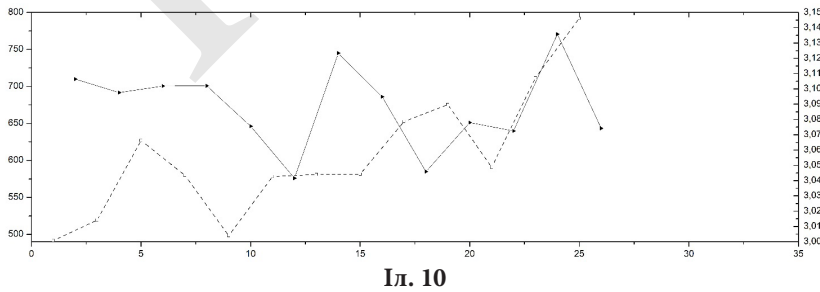
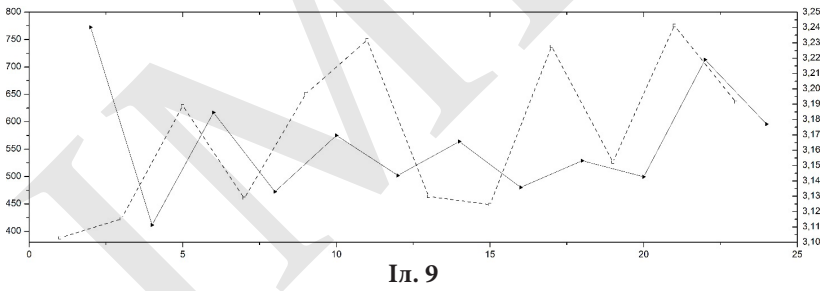
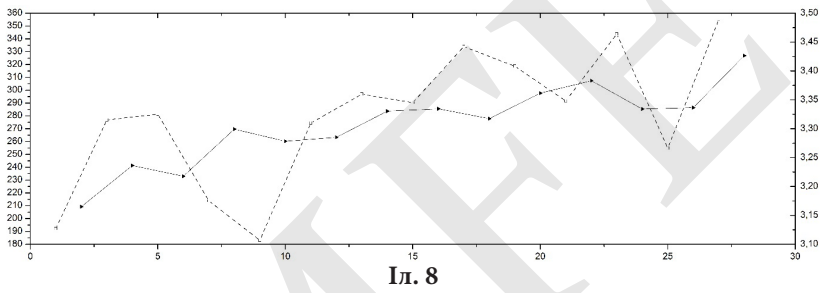
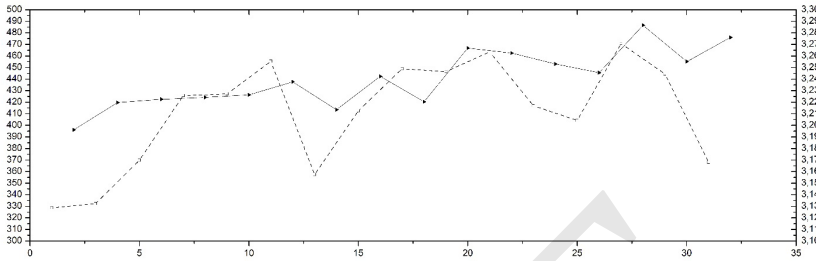
Іл. 6

Умовні позначки:

- 4-та чверть, розмір кружалець умовно відповідає реальній тривалості.
- 1-ша чверть, розмір кружалець умовно відповідає реальній тривалості.
- дуга, що виражає суму часової тривалості 4-ї та 1-ї чвертей.
- з'єднувальна дужка між об'єктами, що порівнюються.
- більше, менше, відображає часові співвідношення між об'єктами, що порівнюються.
- кордони 4-чверткових тактів.

11/16, 9/13 - частотність явища: 1-ша цифра позначає, скільки разів зустрічається дане явище, 2-га цифра демонструє, скільки однакових відрізків музики проаналізовано.

5.8. Організація руху в танцювальній музиці усної традиції...



Наукове видання

**Українська музична культура:
глобалізаційні виклики
та національні реалії**

Редактор-координатор
Олена Щербак

Комп'ютерна верстка та дизайн обкладинки
Марина Голень

Оператор
Ірина Матвєєва

В авторській редакції

Підписано до друку 10.12.2019
Формат 60×84/16

Умов. друк. арк. 20,89. Обл.-вид.арк. 22,46

Адреса редакції: 01001 Київ-1,
вул. Грушевського, 4

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції
Серія ДК № 1831 від 07.06.2004